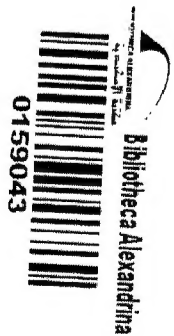


البصائر الفقهية

في شمس محمد بن حسن بن اسماعيل

دكتور
مصطفى السعدني
قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة بنها

الناشر / منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزي وشركاه





Association of the Alexandria Library
Association des Bibliothécaires d'Alexandrie

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
« ... الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا ، وَمَا كُنَّا
لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ ... »

(الأعراف — ٤٣)

كتب الأدب والنقد

التصوير الفني

في شعر محمود حسن إسماعيل

دكتور
مصطفى السعدني
قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة بنها

الهيئة العامة للكتاب الاسكندرية
رقم التصنيف: 492.78
رقم التسجيل: 10879

الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية

جلال حزي وشركاه

الإهداء

إلى لك الفلاح الكادح ... علني أرد له بعض ماوهب
إلى أمي نتاج مامنحتني من حب وعطاء

كلمة عرفان

إلى أستاذي الحبيب الإنسان الدكتور علي عشري زايد
الذي منحني من إنسانيته وعلمه الكثير

مدخل
محمود حسن إسماعيل
الرجل والشاعر

مفتوح :

يرجع اختياري لشعر محمود حسن اسماعيل موضوعا لهذه الدراسة لسببين
هما :

الأول : علاقتي الحميمة بشعر هذا الشاعر وولعي المفرط بما فيه من خصوصية
في الأداة ، وعبقرية في المعنى .

الثاني : أن هذا الشاعر على الرغم من تفردته بالنظرة إلى الأشياء ، وقدرته
التخيلية البارعة ، وغرابة العوالم التي يرتادها ، لم يحظ باهتمام النقاد
والدارسين — باستثناء بعض الدراسات السريعة التي الاتهض في جملتها
دليلا على أصالة وعبقرية الإبداع لأكبر شعراء العرب في العصر
الحديث .

ولبكاره هذا المجال ، فقد اخترناه موضوعا للدراسة . ولا ترجع أهمية
هذا البحث إلى كونه باكورة ما كتب في المادة الشعرية للشاعر بشكل
متكامل فحسب ، بل أن ذلك البحث صدر في منهجه عن شعر
الشاعر نفسه فاكسب فاعليته من خلال واقعية النص ، وبكارته من
بكاره القصيدة التي ينظر إليها باعتبارها نظاما أو بنية من الإشارات
تتميز حيويتها بالتفاعل المستمر بين الذات والموضوع ، وأمام هذا المنهج
كان الباحث مضطرا إلى :

أ — الصبر في قراءة النص وتذوقه ومعايشته بوعى .

ب — الاستعانة بالأسس الجمالية في النقد لإضاءة النصوص في تفسير
ظواهرها .

ج — عدم الاهتمام إلا بما تزخر به القصيدة ، وهي تشمل الكون
كله ، وتستوعب الأبد بطوله في تركيز ذهنى شديد من خلال
انفعال أصيل وفريد في لغة هي « قنية » الشاعر والمشاعر
والانفعالات أحداث فاعلة في عناصر الخلق الشعري . بمعنى أن

كل ما في القصيدة ليس مرتبطا بالواقع إلا من حيث كونه أساسا له ، وفي هذه الحالة يصبح ما فيها من إشارات ، وصور ، ورموز موازاة حقيقية للواقع .

إن القصيدة — عند محمود حسن إسماعيل — حدس باطنى كامن في لغة تتحدد أبعاد جذتها بأبعاد جدة هذا الحدس ، ووراء طبيعتها وأتماطها الفيزيقية آلاف الصور والأشياء والتجارب والانفعالات الميتافيزيقية .

ويضم هذا البحث مدخلا وأربعة فصول :

المدخل : يتحدث عن الرجل والشاعر ، محددا أبعاد طاقته الشعرية

والمحاور الأساسية التي تدور حولها تجربته .

الفصل الأول : يتحدث عن الخيال باعتباره ملكة خالقة ، له مصادره في

اللاشعور والشعور ، والواقع الخارجى .

الفصل الثانى : يتحدث عن الصورة باعتبارها أبرز الأدوات الشعرية التي

يستخدمها الشاعر في صياغة تجربته .

الفصل الثالث : يتحدث عن الرمز باعتباره موازاة حقيقية للواقع ، له طبيعته

الخاصة عند الشاعر ، متبعا أبرز رموزه .

الفصل الرابع : يتحدث عن الإيقاع والوزن باعتبارهما عنصريين بارزين في

الأداء الشعرى ، يعملان على إحداث الانسجام والتألف ،

ويسهمان — بشكل محسوس — في إحداث الاستجابة

الموحدة لدى المتلقى .

وبعد — فأرجو أن يكون هذا البحث بداية جادة لقراءة واعية في شعر محمود

حسن إسماعيل ، ومنهجا جديدا في دراسة أدوات التصوير الشعرى — بعامة — ،

واعتقد أن شعرنا العربى كله في حاجة إلى منهج يصدر منه ، ولا يسقط عليه ،

يكتشف الظاهرة في النص نفسه ، ثم يؤصلها في ضوء بقية العلوم وسائر المعارف

الإنسانية .

مصطفى السعدنى

ويشمل هذا المدخل الرجل

- ١ — حياته في سطور .
- ٢ — الوظائف التي شغلها .
- ٣ — أوجه نشاطه الأدبي .
- ٤ — صورة شخصية للرجل .

الشاعر

- ١ — معاناة الإبداع الشعري
- ٢ — مكانته الشعرية
- ٣ — أبعاد تجربته

أولا : الفلاح .

- أ — تصوير شقائه وؤسه .
- ب — علاقته بالأرض
- ج — أبعاد حياته المختلفة

ثانيا : الطبيعة

ثالثا : النفس الإنسانية

رابعا : البعد الصوفي

- ٤ — أعمال محمود حسن اسماعيل

الرجل ١ — حياته في سطور

— ولد محمود حسن إسماعيل بقرية « النخيلة » التابعة لمحافظة أسيوط في ٢ من يوليو ١٩١٠ .

— حفظ القرآن الكريم وعمره تسع سنوات في مكتب القرية .

— ظل مرتبطا « بالخص » مستذكرا ومطلعا حتى حصل على « البكالوريا » نظام دار العلوم سنة ١٩٣٢ ، وبعدها سافر إلى القاهرة والتحق بكلية دار العلوم — يقول الشاعر نفسه متحدثا عن نشأته « عشت في قريننا السنوات الأولى .. ولم أكن في معظم الوقت مع أهلى في « الكوخ » بل كنت أعيش في « الغيط » على مشارف نهر النيل جنوب « أبو تيج » أشارك في العمل : أعزق الأرض وأبذر الحب ، وأتابع البذرة منذ غرسها حتى الحصاد ، وتعلمت في « الخص » ودرست فيه وتقدمت إلى امتحان شهادة « البكالوريا » من الخارج ، وحصلت عليها — نظام دار العلوم — ثم رحلت إلى القاهرة لأدخل دار العلوم .

كنت أقرأ في « الخص » الصحف وخاصة « البلاغ الأسبوعي » وهو الملحق الأدبي الذي كانت تصدره أسبوعيا جريدة البلاغ . كانت هذه الصحف تأتي إلى « الباشا » صاحب الضيعة المجاورة لحقلنا . كان واحد يعمل عند الباشا اسمه « فريد » يذهب كل يوم إلى مكتب البريد لاجتياز بريد الباشا وفيه الجرائد والمجلات ، وكان « فريد » يمر بي فأتصفح بعض مايجمل ، آخذ منه البلاغ الأسبوعي لأقرأه في يوم أو يومين قبل أن يوصل إلى الباشا .

لم تكن لدى في الخصى أفة ككب غير الككب المدرسية ، ولم أقرأ شعرا غير المحفوظات المقررة ، ومن هذه المحفوظات بدأ رفضى لكل مكرر وتعبير زائف» (١) .

— تخرج في كلية دار العلوم سنة ١٩٣٦ م

٢ — الوظائف التى شغلها

- عين بالمجمع اللغوى سنة ١٩٣٧ مساعدا فنيا بمجمع فيشر .
- ثم مديرا لقسم المباريات الأدبية والعلمية والإذاعة المدرسية بمراقبة الثقافة بوزارة المعارف سنة ١٩٣٨ .
- وعمل بعد ذلك فى وظيفة مدير مكتب وكيل وزارة الشؤون الاجتماعية سنة ١٩٤٤ (مع الاشراف على أعمال الإذاعة ومجلة الشؤون الاجتماعية) .
- ولقد اختير مساعدا لنائب المراقب العام للبرامج العربية بالإذاعة المصرية — ثم مساعدا للمراقب العام للمراقبة نفسها .
- ثم تولى بعد ذلك مراقبة الثقافة بوزارة المعارف سنة ١٩٥٠
- عاد إلى الإذاعة سنة ١٩٥٢ وعمل مساعدا للمراقب العام للبرامج العربية ، ثم مراقب البرامج الثقافية ، وبعدها أصبح مراقبا عاما للبرامج الثقافية ، ثم رئيسا للجنة النصوص بالإذاعة فمستشارا ثقافيا بها .
- وبعد أن أحيل إلى المعاش سافر إلى الكويت ليعمل خبيرا بإدارة بحوث المناهج بوزارة التربية بها حتى غادر دنياها فى ٢٥ من أبريل سنة ١٩٧٧ م .

٣ — أوجه نشاطه الأدبى

- كتب فى الصحف والمجلات منذ سنة ١٩٣٢ م
- عمل مشرفا على مجلة الشعر المصرية سنة ١٩٥٦
- شارك فى معظم مهرجانات دار العلوم الشعرية السنوية بأروع قصائده واختير

(١) نقلا عن مقال لعباس خضر — مجلة الثقافة العدد ٤٥ يونيو ١٩٧٧ ص ٦٥

عضوا للوفد الرسمي للأدباء المصريين في شتى المؤتمرات الشعرية والأدبية العربية .

- عضو بجمعية الأدباء وجمعية الشعراء ، وجمعية المؤلفين والملحنين .
- عضو بنقابة المهن التعليمية(*) .

٤ — صورة شخصية للرجل

كان محمود حسن إسماعيل فارح الطول ، ممتلئ القوام ذا بشرة صعيدية سمراء . يحمل جسده رأسا كبيرة ذات شعر كثيف متداخل التجاعيد وكان ثغره أفلج ، وصوته عميقا أجش ، صعيدى النغمة(*) .

« كان قليل الأصدقاء ، يؤثر العزلة والتأمل ، .. والواقع أنه يمثل الحزن المصرى العريق الأصيل ، الضارب في أعماق الريف الحبيب منذ آلاف السنين »^(١) وكان شرودا في كل أحواله ، كأنه يبحث عن شيء يعنيه هو — إنه التعبير الشعري^(٢) .

وكان يعشق القوة ، ويكره الضعف ، كان يعيش نهاره نسرا جبارا متجهم الوجه ، وكان يأتي الليل فإذا به حمامة وديعة متدفقة بكل الأحاسيس العذبة الرقيقة ، كما كان أنانيا أنانية طاغية^(٣) .

(*) اعتمدنا في كل ماكتب عن الشاعر — في هذه السطور — على المصادر الآتية :

- ١ — جوائز الدولة لعام ١٩٦٤م — مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية
- ٢ — استمارة البيانات الخاصة بالأدباء الفائزين بجوائز الدولة .
- أحاديث للشاعر بإذاعة البرنامج الثانى — بإذاعة القاهرة .

(*) اعتمدنا في ذكر أوصافه على الرؤية المباشرة له

(١) الثقافة — العدد ٤٥ ص ٧٢ — من مقال الدكتور مختار الوكيل

(٢) المرجع السابق ص ٦٦ من مقال لعباسى خضر

(٣) المرجع السابق ص ٥٠ من مقال لزوجته سارة أحمد نسيم

★ الشاعر

١ - معاناة الإبداع الشعري

تقول زوجته مصورة هذه اللحظة « فهو حينئذ - منفعل، متميظ المشاعر، تنوه عيناه وتوهجان ، وتحديقان في لاشئ .. نائر الحركة في صمت لا يكلم أحدا ولا يريد أن يكلمه أحد .. وينصرف إلى حجرته وقد أشاع في جو المنزل كله شيئا يسرى كأنه الكهرباء ، فإذا الكل صامت خاشع يحس برهبة القادم الجديد .. وأقدم له فنجانا من القهوة تلو فنجان بحدرد شديد .. ويظل يقاس حتى يعثر على مطلع قصيدته .. فيغمره حينئذ انبهار وفرح عبقرى ، ويتدفق في حديث ساخر مغرور في إعزاز وثقة ، ثم ينتقل فجأة إلى مرحلة أخرى حيث يعود إلى الصمت من جديد ليتلقى شلالا هادرا من القوافى تتزاحم في عنف على قلم يجرى في ثقة بالغة وفي خط كبير جميل له طابعه الأخاذ ، على صفحات من ورق يختاره بعناية فائقة .. ويمضى لا يشطب ولاغير إلا في النادر القليل . كل ذلك حتى يتم قصيدته ، فينام سعيدا راضيا ، ليقوم نائرا تحمل جوانحه عطاء جديدا» (١) .

هكذا جمع الشاعر بين سلامة البدن ودقة الشعور ، وأناية الذات وبين فرط الإحساس بالإنسان وقضاياها ، وتدفق العطاء الشعري ولعل عمق أشجانه المتناقضة قد كشف اللثام عن مارد ضخم وراء الثورات الجارحة المحرقة في قصائده .

فكان هذا العطاء الشعري العظيم دلالة حية على أصالة الشاعر لدى هذا الشاعر الفذ الذى عاش للفن والحياة .

« وكانت نفسه القوية المتناسكة ، وشخصيته المركبة المتفردة التى ظلت تحمل في أطوائها دهشة دائمة وهى تستقبل مظاهر الطبيعة والحياة والأجباء ، وإحساسه المتوتر الحاد ، كان كل ذلك هو السر الكامن خلف جدة صوره الشعرية ، وغرابة

(١) مجلة الثقافة العدد ٤٥ - يونيو ١٩٧٧ - ص ٥١ من مقال لزوجته .

تشبيهاته واستعاراته — وحيوية مجازاته ، وجدة استخدامه لمفردات اللغة ، وبهذا تمكن من التأثير في معظم الشعراء الذين عاشوا معه ، وأوقع في أسرهِ ، وجذب في مداره معظم الشعراء الذين كانوا يغردون على أفنان الأربعينات حتى هؤلاء الذين اقتصرَت تجربتهم الشعرية على الشكل الجديد المعروف بالشعر الحر^(١) .

يتضح مما سبق أن شخصية الشاعر تنفرد في نظرتها إلى الأشياء وقضايا الإنسان من خلال انفعال أصيل وفريد جعله يعانى حياته الشعرية من خلال حالة من التركيز العقلي الحاد ينصرف فيها عن العالم الذى حوله بمعنى أنه لم يكن يعبأ كثيرا بالمواضع العقلية والأشكال المنطقية للعلاقات إنما كان اهتمامه الخاص منصباً على منطقتي الذائق الشعرى في إقامة نوع خاص من العلاقات التي تعد فيما بعد أسس مكونات عالمه الشعرى .

٢ — مكانته الشعرية

ولأن التجربة الشعرية استأثرت بحياة محمود حسن إسماعيل ، فلقد ظل يمد تراثنا الشعرى أكثر من أربعين عاما بأعماله الفنية الأصيلة . ولقد كان حظ هذه الأعمال الفنية من اهتمام النقاد قليلا ، عدا الصفحات اليسيرة التي ضمنتها المجلات الأدبية ، وبعض أعمدة الصحافة المصرية هذا فضلا عن السطور القليلة التي تضمنتها بعض البحوث الأدبية الجامعية .

ونحن من خلال ما كتب عنه — سنحاول أن نحدد أبعاد طاقته الشعرية يقول الدكتور فتوح أحمد بصدد تحديد أبعاد هذه الطاقة « إن التجربة الحية في معظم نتاجه ، تجربة رومانتيكية يشوبها اهتمام دائم باكتناه أسرار المجهول ، واكتشاف أسرار النفس الإنسانية ، مما يضيف على بعض قصائده مسحة صوفية دقيقة ، ويدهى أن تجربة من هذا القبيل ترتد من سطح المادة إلى قاع الذات كانت بحاجة إلى إطار صياغى جديد^(٢) والشاعر الذى يعرف كيف يستبطن ذاته ، ويعرف

(١) عبد العزيز الدسوقي — محمود حسن إسماعيل ، مدخل إلى عالم الشعرى سلسلة كتابك دار المعارف ١٩٧٨ ص ٥

(٢) الدكتور محمد فتوح أحمد — الرمز والرمزية في الشعر العربى المعاصر — دار المعارف ١٩٧٧ ص ١٩٩

كيف يجهز على الوجود الخارجى للمراثيات بما يشبه الكابوس السريالى بنظرة متوترة للعالم هو شاعر وحشى الطاقة الشعرية عنيفها ، متقد بحدة الانفعال .
الشاعر الذى يتمتع بأبعاد تجربة كهذه يستقى رموزه من جنس التجربة التى يعانىها . (١)

ومهما اختلف الرأى فى الشاعر محمود حسن اسماعيل ، فهو ظاهرة فنية (٢) فريدة فى شعرنا العربى الحديث تنفرد بجلال الموهبة ، والانفعال الحاد ، وخصوصية الأداة ، للأسباب الآتية :

أولا : تمكن محمود حسن اسماعيل من اللغة العربية ، وقدرته الرائعة على فض أسرارها .

ثانيا : تمكنه من الموازنة بين أبعاد الشعور المتناقض لديه ، والتوفيق بين الإحساسات الساقطة من ذاته على الأشياء وبين انعكاسات الأشياء على ذاته ، بمعنى التوفيق بين الذات والموضوع .

ثالثا : امتلاكه لطاقة عميقة جبارة إلى حد التوحش تضرب فى أعماق النفس البشرية تمكنه من أن يسلط شعاعه المحموم على الكلمة فيجعلها تهوم بما تحمله من شحنة نفسية مزلزلة تجمع بين الماضى والحاضر فى صورة مكثفة لا يستطيع استيعابها إلا القارىء العتيد .

رابعا : إدراكه أن الخيال قدرة على الإدراك واستخلاص النظام من الفوضى وملكة خلق وابتكار .

خامسا : تمكنه من خلق (التركيبية السحرية) من غير افتعال ولا ترصد وبخاصة فى طرح الموج الشعرى الداخلى فيما يشبه عالم الرؤيا (٣) جعله ظاهرة فنية فريدة فى الشعر العربى ، يقول شيئا جديدا وثرى ، هو الوحيد من

(١) أنظر : أنور المعداوى — نماذج فنية من النقد والأدب — دار مصر للطباعة ص ٢١٣ وعبد العزيز

الدسوقى — جماعة ابولو وأثرها فى الشعر الحديث — مطبعة الرسالة ص ٤٦٦

(٢) أنظر : الدكتور أحمد هيكى — مجلة الشعر عدد يونيو ١٩٦٥ ص ٦٣

(٣) أنظر : — عبده بديوى — الفكر المعاصر — العدد الثلاثون أغسطس ١٩٦٧ ص ٧٤

بين جيل الرومانسية والرمزية العظيم الذى برهن على أن الشكل المتوارث — إذا وجد الشاعر الضخم — يستطيع أن يستبطن مشاكل الإنسان المعاصر ويبرز الظواهر المتداخلة داخل عوالم التجسيدات ، وأخيرا يستطيع أن يجمع من حوله الانتباه واليقظة والدهشة^(١) .

٣ — أبعاد التجربة الشعرية

تدور التجربة الشعرية عند محمود حسن اسماعيل حول قضايا أساسية تعد محاور رئيسية في شعره ، وهذه المحاور هى :

أولا : الفلاح

لقد كانت نشأة محمود حسن اسماعيل « بالنخيلة » إحدى قرى أسيوط والواقع المرير الذى عاش فيه مع والده ذلك الفلاح البسيط وماقاساه من حرمان فى مجتمع متفاوت الطبقات — يستأثر المستعمر الانجليزى بأهم محصول لديه كان كل ذلك كفيلا بتحديد الإطار الاجتماعى له ، وبلورة انتائه لطبقة الفلاحين الكادحين ، الذين ضاعت ذاتهم بين طبقة الملاك وأصحاب رؤوس الأموال ، والمستعمر الدخيل .

ترى .. أصبح — من هنا — الفلاح هو قضية الشاعر التى يداوم نضاله من أجلها .. ؟

للإجابة عن هذا السؤال خصص الشاعر ديوانا بأكمله^(٢) يتحدث فيه عن الفلاح الإنسان ، وطبيعة حياته التى يعيشها مبرزا شقائه وبؤسه من خلال علاقته بالأرض ثم مصورا أبعاد حياته المختلفة .

أ — شقاؤه وبؤسه

يقول الشاعر فى زهرة القطن التى يشقى الفلاح مهدا لها الأرض ، زارعا ، ساقيا ، من أجل إخماء البناء فيها ، راسما آماله التى تشكل خروجه من دائرة الفقر

(١) أنظر : نفس المرجع السابق ص ٧٧

(٢) هو ديوان « أغاني الكوخ » بالاضافة إلى القصائد الأخرى عن الأرض والفلاح التى تضمنتها ديوانه الأخرى .

عليها ولكنه يصدم في النهاية بضياح المحصول وعائده من يده إلى أيدي أصحاب القصور الفارهة ، متغافلين عن حياته ، وما يتطلبه أمره من إصلاح الحال واعتداله

ذاك تاج النيل فاندب عنده
وارث للمسكين عيشا أسودا
نامت النعمة عنه وجفت
عفرت ريح الأسي كسرته
رقص القصر على أكتافه
وسطا البؤس عليه ، فغدا
أمل الفلاح ، والجهد المضاع
ران في كوخ حقير متداع
معد مالم يرعه في مصر راع
وطوت نعماءه دنيا الصراع
وهو جاث بين ذل وامتتاع
زورقا في اليم محطوم الشراع^(١)

في الأبيات الستة ، استطاع الشاعر أن يحشد الكثير من الرموز اللغوية التي تزخر بملاخ الفلاح النفسية « فالعيش الأسود » « الكوخ الحقير المتداعي » « والنعمة التي جفت عنه ونامت » ، « ريح الأسي التي عفرت كسرة الخبز » و « البؤس الذي سطا عليه » « الزورق المحطوم الشراع » كلها وغيرها رموز تجسد الإحساس بشظف العيش ، ووضاعة مكان الشواء ، وقسوة المعاملة وهي في ضوء « دنيا الصراع » « تعطي بعد الحركة .. اليائسة لدى الفلاح ، الذي يحاول تغيير واقعه الحقير المتداعي ولكن بلا جدوى !!

فمضى يرثى لحاله العيش الأسود .. وريح الأسي التي عفرت كسرته ، والبؤس الذي سطا عليه .

وليست النباتات والزررع الشكل الوحيد الذي يستوعب آلام الشاعر الفلاح وشقاءه وبؤسه عن طريق الاسقاط ، يقول الشاعر في الثور والساقية .

ونداية تحت ظل الكروم
تضج على دائر كالرحى
مضبغة النوح .. كم أرسلت
على الذل يشكو إيسار القيود
يذوق من السوط ذل العبيد
شجاها يثمن أنين الشroud^(٢)

(١) محمود حسن اسماعيل - أغاني الكوخ - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - الطبعة الثانية ١٩٦٧

(٢) أغاني الكوخ ص ٣٣

في الأبيات الثلاثة : ندابة تضج ، مضجعة النوح ، وثور يشكو إيسار القيود
المستعبد الذي لا يملك إلا الشكوى .

والساقية الندابة ، تجسيد حتى لآلام العجز الفظيعة أمام الفعل اللا إنساني
البشع ، ويتكرر هذا المشهد الذي تتعاطف فيه الساقية مع الثور في أكثر من
قصيدة لفرط إحساس الشاعر بالفلاح .
يقول في الساقية أيضا :

دؤوبة الشكوى على راسف	في الذل مفجوع على حدّه
دارت به البلوى ، فما راعه	إلأعماء ، غال عن رشده
وضلة يسعى بلا رائد ...	على سبيل ملّ من جهده
أعمى .. رماه السبين في داره	لم يدر نحس الخطو من سعده
شدت حبال الذل في رأسه	وفت صرف الدهر في كبده
منادح الضجة في أذنه	وملعب السوط على جلده
والسائق الأبله لا ينشئ	عن ضربه العاقى وعن كيده
كأنه الدهر يزجى السورى	قسرا إلى ماند عن وجدّه (١)

اكتمل مشهد الظلم في الأبيات ، بظهور أبعاده الثلاثة : الساقية ، دؤوبة
الشكوى — والثور الراسف في الذل ، والذي دارت به البلوى وشدت حبال
الذل في رأسه ، وفـت صرف الدهر في كيده والسائق الأبله الذى لا يكف عن
ضربه العاقى ، وكيده المستمر للثور كأنه الأمر الناهى وهو المتصرف الوحيد في
أقدار الناس .

وإحساس الشاعر بالثور — هنا — إحساس متضخم ، وهو نفسه إحساس
بالإنسان المتألم الشقى ، والثور — هنا — يرمز للإنسان فيما يعانى ، الأول غير
قادر على الرفض ، معصوب العينين ، والقيـد يلازمه ، وهو نفس الإنسان الذى
لا يستطيع أن يجهر بمكبوته .

الساقية معادل حتى لأحزان الطبيعة على الفلاح

(١) أغاني الكوخ ص ٧٩ — ٨٠

والسواقي مفعجات عليه نائحات تريق من عبراته
عندها الثور قيده يد الظلم وهذا حليفه في سماته^(١)

ليست العلاقة بين الثور والساقية قائمة على التداعى بينهما وبعد لإلإنسان عنها
واقتراب الثور منها^(٢) كما يقول محمد عبد الغنى حسن ، وإذا كان الكاتب نفسه
يرى أن الناعوره ظلت تبكى وتمن حزنا على الثور المستعبد المعصوب العينين —
عند الشاعر — حتى سنة ١٩٣٥م وبعدها ترك حكاية الثور المفجوع على حظه
التاعس ، وبكاء الساقية إشفافا عليه وصرح بالفلاح نفسه — لأن الفلاح لم يكن
مائلا في اللوحة الشعرية مع الساقية والثور ، فإننا نرى أن الثور ظل رمزا للفلاح في
الفترة التي كان الشاعر يعايش الفلاح فيها ، ويعتق قضاياها ، وفي هذه الفترة كان
التحام الشاعر بالقرية شديدا ، وإحساسه الدائم بها أبين ، ولهذا كان شعره في
الساقية والثور مصورا ، لأبشع مظاهر الظلم ، وأدق خوافي العذاب والفقر ، وعلى
الرغم من أن شاعرنا طاب له المقام في المدينة ، بعد أن انتقل إليها وظن البعض^(٣)
انه بدأ يتغافل هو الآخر عن قضية الفلاحين مثل صنيع بقية المثقفين — وأنه
تناسى الريف وقضاياها في ديوانه الثاني « هكذا أغنى » وإذا تذكر الريف فإنما يجيء
هذا التذكر إكراما لحاضر المناسبات ومراعاة لأحكامها . إنه في حقيقة الأمر لم
يقل ارتباطه بالفلاح ، ولم يفتر إحساسه بالظلم الواقع عليه ، وهو بذلك لم ينس
الجمال الذى كان التوتر قائما فيه بينه وبين أحد عناصره باعتباره مشابها قويا
للإنسان الذى ظل يدأب في إثبات ذاته وتحقيقها ، بعد أن أصبح كيانه
مشهودا ، وصارت نفسه مستقلة لها تمثيل في الواقع السياسى ، صرح به الشاعر
لأنه أصبح موجودا وجودا فعليا داخل المجتمع المصرى ... ومن هنا نستطيع أن
نقول إن الرؤية الإنسانية للإنسان المصرى قد اتسعت — حيثئذ — وتعددت
أبعادها ، واتضحت شموليتها فكان لزاما على الشاعر ألا يظل حبيس البعد
الاجتماعى فقط للإنسان ، بل اتسعت دائرة علاقته هو الآخر وتعددت بتعدد
الأبعاد .

(١) محمود حسن اسماعيل — هكذا أغنى — مطبعة الاعتماد ١٩٣٨ ص ١١١

(٢) أنظر : محمد عبد الغنى حسن — الفلاح في الأدب العربى ص ٦٦ — ٦٨

(٣) من مقال لحسن توفيق — مجلة المجلة العدد ١٢١ السنة الحادية عشرة يناير ١٩٦٧ ص ١٢٨

ب — علاقته بالأرض :

ولقد كانت الأرض في شعر محمود حسن اسماعيل تجسيدا حيا لإثبات ذات الفلاح الضائع بالتفاني في الارتباط بها وذلك لأن الفلاح كان يدرك أن اكتشاف خصائص الأرض ، وبلورتها ، وإبرازها ، هو اكتشاف لخصائص وجوده هو . يقول الشاعر في قصيدته « وطن الفأس »

جنة نضرة الحمائل في الريف
ناسك في الحقول هيمان بالأرض
حملت فأسه من الغيب سرا
حطب يابس على الصخر

.....

جنة برة الأفانين ، لفاء
شاعر في الضحى يغنى فتصغى
سرق الطير شدوه حين فاضت
ويكى النبت شجوه حين غنى

.....

نصف عريان ، لو سرى نسيم
عبست والضياء مبتلج الملح
فحكى خطرة من الهم رانت
يابس الكف من عناء وبرح
وهو إن مس زهرة لم تفتح
كم صبا السنبل الحبيب إليه
وهفت نورة من الفول بيضاء
عشق الزهر كفه فتمنى

الفجر عليها تطير من خفقاته
يمسى الحقول في هالاته
في ضمير الضحى على قنواته
شقق الكد بالضنى أنملاته
نفخت عطرها على راحاته ؟
ساكبا بين راحه قبلاته
كطيف الإيمان في صلواته
خلد أطرافها على ورقاته^(١)

في الآيات السابقة بعدان : الفلاح — حامل فأسه ، نصف عريان يابس الكشف — مشقق الأنملات — يكي شجوا .

(١) هكذا أغنى ١٠٩ — ١١٢

والأرض : تلك الجنة النضرة الخمائل ، زاهية الورود ، برة الأفانين ، حقولها مليئة بالضوء ، زاهية السنابل ، وأزهار الفول .

وبين الأرض والفلاح تجاوب خاص ، هو ناسك في الحقول ، هيمان بالأرض ، يجلي بترها دعواته ، تحمل فأسه إليها الأسرار فتسلم الأرض قلبها له . فيحيل الحطب اليابس الصخر زهورا متفتحة فينفخ عطرها على راحتته ، ويغنى أناشيد الخلق والحصاد فتجاوب معه كل أصداء الطبيعة ، وتغنى الطيور ، وتسمع السوسانات ، وتناغيه السنابل الحبيبة ، وتبتل إليه نورة الفول المؤمنة .

في الآيات إحساس بالذات ، ذات الفلاح ، لأن ذات الأرض مشهودة في الإنبات ، والإزهار ، والإثمار ، ولأن الفلاح المحروم علة الأرض المعطاءة ، ولأن الفلاح الضائع لذات المسلوب الحقوق علة الأرض المشهودة التي تتعجلى خصائصها فيما تنبت وتزهو وتنمو . ولأن في لاشعور الفلاح أن الأرض رحم للإنسان ، فقد أكد ارتباطه بالأرض ليحقق ذاته من خلالها . فلا هو يستطيع أن يعيش بدونها ، ولا هي قادرة على العطاء بدونه .

طب بفن الثرى إن مس قاحلة

يعود ريان مفتن التعاسيب

تزهو به جنة لفناء ناضرة

مخضلة الأيك ، تزجى نافخ الطيب^(١)

فدينامية العلاقة بين الأرض والشاعر قائمة على حيوية التبادل والتأثير والتأثر بجهد الفلاح وحسن استخدامه للتربة ، تزهو به جنة ناضرة بشتى صنوف النباتات والزهر ، فهي — إذن — مرتبطة به لاغيره ممن يملكونها .

لكأن الشاعر يريد أن يقول — الأرض لمن يفلحها — وحتى الفأس البسيطة الصنع والتركيب ليست مجرد فأس من عشب وحديد وإنما هي آلة حملت سر المفاتيح في اكتشاف كنوز الأرض ، والتنقيب عن خصوصيتها وغناها ، وهذا يعني أن الأرض لا تتجود بالخبوء فيها إلا للفلاح لأنه .

(١) أغاني الكرخ ص ١٥٤

نبي في الضحى سار يولول في الرنى وحده^(١)
 ويحكى للتراب حكاية أسرارها عنده

ج — أبعاد حياته المختلفة

كان إحساس الشاعر بالفلاح عميقا مرهفا ، حتى ينجيل للدارس أن الشاعر الفلاح أو الفلاح الشاعر هو بطل القرية المهزوم أمام الفعل اللاإنساني البشع في قصائده المبكرة ، وصورته في وعى الشاعر ولا وعيه ثرة دائما . لأنه في هذه المرحلة من تاريخه الشعري ، وعى قضية الفلاح بالدرجة الأولى ، ولأنه من أبناء جلدته أحس بإحساسه وعاش المجتمع الذى عايشه .

ولأن الفلاح المصرى الذى حمل تراثه فوق ظهره ، وأرضه بين أحاسيسه لم يكن مستلما ، بل كان تواقا — دائما — إلى أن يثبت وجوده — والإنسان المصرى بعامة سيطر عليه — في هذه الفترة — شعور جارف بضرورة استثمار الشخصية المصرية ، وتوق إلى الحرية ، وتشبع مستغرق بروح الثورة — فإنه قد شارك في قضايا المجتمع الأخرى ودفعه لذلك « فساد السياسة وتآزم الاقتصاد ، واضطهاد الحرية ، مما كان نتيجة مباشرة لتعدد العدوان على الدستور ، وتكرر إغلاق البرلمان ، وتآمر قوى الشر على كل ماحققه الشعب من مكاسب بثورة ١٩١٩ ، وكانت الملكية الباغية والاستعمار الطاغى ، والاقطاع المستغل — أهم أطراف التآمر الذى وصل إلى ذروته في عهد إسماعيل صدق ١٩٣٠م^(٢) .

ولم يبك الشاعر الفلاح وحده محاولا إثبات وجوده ، بل كان الشعور بالمجتمع الذى تكونت ملامحه وسط هذه الظروف السياسية ، والاقتصادية والنفسية ، والاجتماعية ، والفكرية متبلورا في مفهومه الشمولى عن الإنسان باعتباره الكائن الذى خلقت الطبيعة من أجله ، وعليه فلا بد أن يمنح كل حقوقه المكفولة .

وعن صراع الإنسان مع أعداء الطبيعة « من جحيم المعارك التى خاضها المناضلون الأحرار من أبناء الشعب العريق . الحرية مع الرق .. الكرامة مع التسلط

(١) محمود حسن إسماعيل — أين المنفر — مطابع مؤسسة فهد المرزوق الصحفية — الكويت — الطبعة الثانية ١٩٦٨ ص ١٦٠

(٢) د . أحمد هيكل تطور الأدب الحديث في مصر دار المعارف — مصر ١٩٧٢ ص ٣٠٧

والاستبداد .. الكفاح مع التسلط والاستبداد .. الكفاح الصامد مع الطغيان المتجبر .. النار الموجهة بالإيمان والحق ، مع الأصفاذ الناشبة في صدر كل عربى^(١) اتسعت دائرة العلاقة بين الشاعر والإنسان في هذا المجتمع مستوعبة كل هذا ، وتطور مفهومه له من الفردية إلى الجماعية ، ومن المحلية إلى العالمية من الإنسان الباحث عن الحرية في صورها المتعددة إلى إنسان يرفض الصور المقلوبة ، المشوهة في الحياة ، يستوقفه بعد تأكيد الذات خلافات الأحزاب ووادى النيل مستعمر .

سبعون عاما يدوخ البهر في يدها والنيل يزأر في القبضان كالأسد
وأنتم في خضم لاضفـاف له من التنابد والتفريق واللدد
ذبيحة بخلافات يكاد لها حديد « داود » يلقي العهد في الزرد
فأنقذوها بنور من تضافركم يدب فيها دبيب الروح في الجسد
فإن فعلت فعيد الدهر يرقبكم وإن تخاذلتم ياضيعه البلد^(٢)

فالشاعر يستنكر على المصريين خلافهم في عيد الأضحى الذى يحمل رمزا قديما له أبعاده الدينية ، وينعى عليهم كيف يتركون « حيلة الأحقاد » في جسد يهوى الخلاف به في لجة الأبد ، وهو يرى أن يضموا الصفوف لأن الوحدة طود ، والتنابد والحزبية لا يؤديان إلى تحرير الأرض تلك التى تشبه ضحية العيد ، ولو أن الأولى ذبحت قسرا نتيجة للخلافات الحزبية التى يشعلها المستعمر الكاذب ، وعلى المتنابدين أن يعلموا أيضا أن :

حرية الشعب لاتعطى بموعدة ولاتنال بميثاق ومستند^(٣)

وبإيجاز نستطيع أن نقول : ان البعدين الاجتماعى والسياسى للفرد المصرى قد التحما عند الشاعر ، وبلغا ذروة النضج ، فكان على الذات أن تبدأ مرحلة أخرى بعد تأكدها واكتشافها في هذين البعدين اللذين ، كان قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ م تعبيراً عنهما . إذ بعدها ذابت الذات في الجماعة وأصبحت قضية

(١) محمود حسن اسماعيل — نار وأصفاد — مكتبة الانجلو المصرية — الطبعة الأولى — ١٩٥٩ ص ٣٥

(٢) نار وأصفاد ص ٨٨ — ٨٩

(٣) نار وأصفاد ص ٨٨ — ٨٩

الفلاح هي قضية المجتمع الكادح الذي قامت من أجله الثورة ، قاضية على الإقطاع وعلى الرأسمالية ، والاستغلال ، بعد إنهاء عهد الملكية الفاسد وطرده المستعمر الغاصب حينئذ — وفي هذا الوقت فقط « واجهت الذات نفسها وبدأت عملية الانصهار لاستبعاد الرواسب القديمة وإزالة العقبات في طريق إعادة البناء وتشكيله من جديد »^(١) فتحدث الشاعر عن الاشتراكية أو العدالة الاجتماعية ، والعلم والتعليم ، وأشاد بجهود الثورة والثوريين في كل مكان .

ثانيا : الطبيعة

ونقصد بالطبيعة — هنا — الصامته والمتحركة ، السماء والأرض ، السهل والجبل ، النهر والبحر ، الليل والنهار ، الفصول الأربعة ، الكون ، النجوم والكواكب .

وليس عجيبا بعد أن اتسعت رؤيا الشاعر فاستوعبت الكون ، أن تنطلق من لا محدودية هذا الوجود في الإحساس بالعالم وضخامته ، مستعيرة عناصره ، أدوات لبناء المعنى الخاص به .

أنا من سمائي وأرضي . قطوئي
ومن ثورة الروح للروح لحنى.^(٢)

فمنذ أن أخرج الشاعر ديوانه الأول « أغاني الكوخ » حتى أخرج ورثته بعد مماته « موسيقى من السر ١٩٧٨ » كان يمتاح من عناصر الوجود وصوره عناوين قصائده . الكوخ — الفردوس المهجور — المحراب — القرية الهاجعة — وقفة حيال القصر — الهيكل — المعبد المرجوم — في وادي النسيان — وطن الفأس — الشادوف — عاهل الريف — إلى دخان الكوخ — إلى سجين القصر القروية الشهيرة — الأرض — ربي الفيحاء — بغداد رقصة الكوخ — سيناء من التابوت — جبال الصمود — المسجد الصابر — ساعة مع الكوخ — صحراء العجائب — أغنية من الكوخ — المعبد الحزين — مأتم الطبيعة — الأرض

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل الشعر في إطار العصر الثوري — المكتبة الثقافية ص ٥٢

(٢) محمود حس اسماعيل — ماذا تريد مني — الأهرام ١٩٨٠/٤/٢٣

الطريق — أهواك يا وطني — أغنية الصحارى — قاهر النهر — موسيقى من
الأرض — مصر — بنت المعز — أغنية النيل — الغدير الذهبى — الخريف —
شاعر الفجر — ليل وريح وحب — النيل — حصاد القمر — الليل نشوان —
التراب الحاضر — بكاء الرماد — عازف الخراب — من خريف الربيع — نهر
النسيان — بستان الخريف — بحيرة النسيان — قصة ظلام — النور المهاجر —
أذن الفجر — الصباح الجديد — أغنية النيل — معجزة على النهر — من معبد
الشمس — كنز الذهب الأبيض — القيثارة الحزينة — النيل النعسان — النهر —
الشمس — سنبله تغنى — عند زهرة الفول — الناي الأخضر — زهرق العطر
الأسير — صلاة العشب — الزهرة اليتيمة — العطر الكاذب — مرثية غصن
الزيتون — راهب النخيل — نداء العطر — سنبله تحتضر — غابت عن
الروض — هكذا قال النورج — ثورة الطبيعة .. الخ .

واستعارة عناوين قصائده من عناصر الطبيعة برهان مبدئي على سيطرتها على
شعوره ولاشعوره فاستخدمها أدوات للتعبير بطرائق مختلفه . (*)

وإذا كنا قد بينا كيف كانت الطبيعة الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هموم الفلاح
ومشاكله من خلال ديوان كامل حشد فيه الشاعر كل عناصر الطبيعة المحيطة به
لذلك الغرض ، فإننا في هذا المبحث سنورد نموذجين آخرين لنبين من خلالهما ،
إلى أى حد كانت الطبيعة قادرة على استيعاب المضمون الخاص بأشواق الشاعر
وأحاسيسه ، وأفكاره المجردة يقول في قصيدته « سواقي أبريل »

ضجّ الهوى في بدنى .. وشبّ حول زمنى
وشعشعشت بالوجد نارى، وتلظت فتنسى
بالله يا كاهنة الحب أعيدي أرغنى
وباركيني ، وأهتكنى الستر الذى حيرنى

.....

أبريل دير العاشقين من سحيق الزمن
الجو سكران .. ألا من رشفة تسكرنى

(*) انظر المبحث الخاص بأشكال الطبيعة وطرق استعمالها في الفصل الأول من هذا المبحث .

والروح نشوان .. ألا من نشوة تنعشنى
والطير مهبور الجناح ، كجفون المدمن
والعشب منضور الصباح .. كجبين المؤمن
والأفق أبكار عذارى ، فى رحيق الوبسن
والنحل زممار شقى فى يمين أرعن
والنخل خلد تائه لم يدر أى وطن
والموج ذكرى شاعر مرّ غريب السكن

.....

ضيعت ماضيعة فانظر للرى ونبنى
ساق الربيع دائر قم غنسه وغننى
من قبل أن تدور بالعمر سواقى الزمن
فتغدى .. والطير نوح فوق نعش غصن
وأغدى .. والشعر نبع جف بين دمن (١)

تتركز مشاعر الشاعر حول فكرة واحدة هى « بعث الحب » ولتصوير هذه
الفكرة حشد صور الطبيعة التى تم فى ذلك .

الجو — الطير — العشب — الأفق — النحل — النخل — الموج —
الرى — الربيع السواقى — الطير — النبع — الغصن — الرحيق — الجناح —
الصباح الأرغن — المزممار — الغناء — النوح — الشعشة — السكر —
النشوة — الإنعاش — النضرة — الإبهار — الدير — الوطن — السكن —
الدمن

وبين ألبين — هنا — أن الشاعر حشد حوالى ثلاثين عنصرا من عناصر
الطبيعة يمكن تصنيفها فى مجموعتين :

الأولى ، خاصة بعملية البعث ، والثانية خاصة بالخوف من فوات فرصة البعث ،
والبعث هنا يلازمه الرثيف والأدمان والشعشة ، والانبهار والنضرة ، والغناء ، ولكى

(١) محمود حسن اسماعيل — قاب قوسين — دار العربية بالقاهرة — القاهرة — الطبعة الأولى — ١٩٦٢ .

تنهض هذه العناصر للتعبير عن هذه الحالة أحييت على قلم الشاعر إلى كائنات تكتسب بعد الحياة والحركة وصفات الإنسان .

« الجو سكران » « الدوح نشوان » « الطير مبهور » « العشب منضور الصباح » الخ ...

كما جرد بعضها من أوصافه الجسدية « النخل خلد - والموج ذكرى » .. الخ ويعنى كل ذلك وغيره أن الشاعر أحال عناصر الطبيعة وصورها الناجزة إلى عناصر حية في بناء يعبر عن معنى الفرحة بالبعث .

وبنفس الطريقة تعامل الشاعر مع العناصر التي صورت جو الخوف من عدم البعث « الطير نوح فوق نعش غصن » .

فالطير الذي كان عنصرا من عناصر البهجة في اللوحة المقابلة ، هو — نفسه — عنصر من عناصر الأسى المحرق في هذه اللوحة الحزينة ، وهو في كلا المشهدين وسيلة للتعبير عن أفكاره ومشاعره
٢ — يقول في قصيدته (مع الله)

هو الظل إن مسر، قلبي المهجير

هو العطر إن غاب عنى العبير

هو الغنوة العذبة الصافية

تدندن للحقل والساقية ..

هو الخفق بين حفيف السنابل

هو الرزق يهواه حد المناجل

هو العرق الحر فوق الجبين

هو الليل يستر دمع الحيارى

هو الريح تؤنس صمت الصحارى

هو الفجر يوقظ ليل الغفاه

هو النور في كل قلب يسير

--ويتحو الدجى من خفاء الصدور (١)

(١) محمود حسن إسماعيل — نهر الحقيقة — مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب — مصر — ١٩٧٢ ص

جمع الشاعر في الأبيات السابقة ، بعض عناصر الطبيعة المرئية ، هي على الترتيب الظل — الهجير — العطر — العبير — الحقل — الساقية — السنابل — المناجل — الليل — الريح — الصحارى — الفجر — الليل — النور — الدجى — الصدور .

وكانت كل هذه العناصر معادلا خارجيا محسوسا لفكرة ذهنية تسيطر على كيان الشاعر ، مؤداها أن العالم ليس إلا ظلا لله تنعكس عليه الذات الإلهية فتنبض فيه الحياة والحركة ، ويكاد الشاعر في حالة من الوجد الشعري أن يسوى بين الله والعالم عن طريق هذه العناصر .

ثالثا : النفس الإنسانية

النفس — عند الشاعر — عالم ثرى بوهج العواطف ، ودروب شتى من الانفعالات والمعرفة ، لذا فقد كان معنيا بالغوص فيها ، ومحاولة فض أسرارها ، والبحث في طبيعتها لمعرفة كنهها .

١ — طبيعة النفس ووظائفها :

النفس — عنده — معقدة يلفها الغموض ، ومع ذلك فمعرفتها حق ، لأن هذه المعرفة ، بداية لمعرفة متعلقة بها ، تتيح له الاحساس بأسرار الله . يقول الشاعر

وأنتشق ذاتين .. ذاتا تنوح
وأخرى تسبح من خشيتك
وكلتاها من رياح الضمير
صدى ذائب في صدى موجتك
تصيحان من غير ذكر ، ولا
صلاة تؤوب في خيمتك^(١)

النفس — في الأبيات — ثنتان ! نفس تنوح ، وأخرى تسبح ، ومصدرهما واحد ، وإن اختلف النواح عن التسبيح فالعبادة من كليتهما لغة خاصة لله سبحانه وتعالى ، لاتشبه لغة الذكر والصلاة .

(١) صلاة ورفض ص ١٤٢ — ١٤٣

والنواح — فيها — مرتبط بالندم الذى يعقب فعل الخطايا .

والتسبيح ، مرتبط بالطهر والنقاء ، والنفس التى تنوح ، هى نفس عنيدة لدى الشاعر ، تشغله فى الحديث عنها كثيرا .

هى نفسى ، وهى شيطانى الذى منه هربت
سكنت فى ، وفى صحرائها الكبرى سكنت
وعلى مصباحها المخبوق فى السفح أقمت
وكما شاءت على الأدغال والريح ارتيمت
راهبا ضلت مسوحى ، فى هذاها وضلت (١)

. والنفس التى تنوح أيضا شيطان الشاعر الذى سيطر عليه ، فأقام معه تحت أشعة الضوء الباهت ، وأطاعه فى الضلالة والغى ، لأجل ذلك حاول أن يهرب منه دائما .

وهذه النفس شبيهه بنفس « أفلاطون » التى سقطت من عالمها دون أن تشرف على عالم الحقائق ، فظلت علاقتها بالأشياء مضطربة مما جعلها غير قادرة على الغوص ، والارتياح للمجهول ، لأنها مرتبطة بعالم الحس .

وفى ضوء ذات أفلاطون — تصبح الذات النائية محمود حسن اسماعيل هى ذات الرغبات المكبوتة فى الماضى والإدراك المر للواقع ، ولأن هذه الذات تتعلق بالماضى فهو كرهه ، بالنسبة له ، لذا ينكر الشاعر تعلقه بها لأن غده غير أمسه .

لست منى فأنا لحن على كل رباب
كافر الأمس .. تقى الغد .. مقطوع الأيساب (٢)
إرجعى أنت فى لى للسفوح الخضر سائر (٣)

ولكن مر شدته للسفوح الخضر ، لصباح رائق النور ، ليس فيه « سارق الظل من النفس الرخيمة » أو « آكل من لقمة بنت سفاح » أو « بسمة تجتر أوجاع الضمير » أو « كلمة ساجدة الحرف مهينة » « ليس فيه أذن كذابة السمع

(١) قاب قوسين ص ١٠٥

(٢) قاب قوسين ص ١٩

(٣) قاب قوسين ص ١٩ — ٣٢

شقية « وليس فيه أحدب من غير داء في عظامه » « ليس فيه ماضغ نفس أخيه في غيابه » « ليس فيه جائر يمتص أيام الضعيف. »^(١) هي نفسه الأخرى ، تلك التي تسبح لله وهي موجودة في ذاته أيضا .

أنغام هذا الطير مالقنها بستان
ولاغير ماتجيش نارها تحركت يدان
من داتها، ووحيا رحيقها الصديان^(٢)

فمن النغم الذائق تخلع على الجسم حركته ، وهذا لايعنى أن مهمة النفس الظاهرة هي محاولة جذب النفس المتصلة بالبدن إلى العالم المثالي فقط بل لها وظائفها الخاصة بها ، وهي أنها تخلع على الأشياء ، وتسرى فيها ، فتحيل الثابت إلى حركة .

فهى عندما تغيب عن الروض — عند الأصيل — غير تاركة إلا هواها الذى يفوح ببعض ترانيم الصباح ، تجعل الطبيعة أمام الشاعر مجرد عشب يهفهف كالمستحيل لايتحقق أمله فى الاخضرار .

وغابت عن الروض عند الأصيل ولم يبق إلا هواها يفوح
وترنيمة من أغاني الصباح صداها على الغصن طير جريج
وعشب يهفهف كالمستحيل يروده أمل لايلوح^(٣)

٢ — طرق البحث عن المعرفة داخل النفس

لقد دفع الغموض الذى يغلف النفس الإنسانية شاعرنا للرحلة المستمرة داخل أقاليمها ، ولشغفه المستمر للولوج داخل هذه العوالم الغنية بالأسرار فقد أهدى لطريقتين شعريتين تعيناه على ذلك هما :-

١ — التحرر أو التجرد

ونعنى بهذا المصطلح ، تحرر الشاعر من كل قيود المواضع العقلية ،

(١) قاب قوسين ص ١٩ — ٣٢

(٢) نهر الحقيقة ص ٧٤

(٣) قاب قوسين ص ١٩٤ — ١٩٥

والاعتماد على الخيال المتجرد من المادة نهائيا — يقول الشاعر في صدر ديوانه قاب قوسين .

زادك النور .. وفي دربك ينبوع الشعاع
فانفذى . فالسر إن سرت على قيد ذراع
واركبي الإعصار والإصرار في وجه القلاع

وسيلة الشاعر في الإبحار — هنا — هي نفسه التي تتزود بالنور ، وانفس كهذه طبيعتها لا بد أن تكون نورانية ، متجردة من المحسوسات ، وما يتعلق بها ، والدرب الذي تسير فيه ينبع منه الشعاع ، إذن الروح والطريق متجانسان . ومع ذلك فهناك نوع من المكابدة . فهي لكي تصل للنور الذي على قيد ذراع لا بد أن تصرع اللجج ، وتركب الإعصار .

وصراع اللجج وركوب الإعصار يعنى « هتك كل لثام في الضمير » ونهب غيب المدى — والاحتراق في اللظى الباقي — وتمزيق كل الأقنعة والاختراق لحواشياها — ودحر الظلام الذي أنشبهته في الذات أغلال الدهور — وسحق وقفة الشوك وإعياء الصخور — وحرق كل هشيم آسن من بقايا الليل في جفن العبير^(١)

وكل الكلمات — الصراع — الهتك — النهب — الحرق — التمزيق — الاختراق والسحق — تعنى الثورة التي تنشب نار التغيير لتهدم كل القديم .

أورق النور وشبت ناره تضرم التغيير في أعتى الجذور^(٢)

بالتجرد — نهائيا — من كل العوائق الحسية. وبالتطهر من كل رواسب الحياة يدرك الشاعر أنه سوف يقترب من ضفاف النور ، في قاع الصدور ، فلا يبقى إلا قاب قوسين أو أدنى .

قاب قوسين .. بلى !! إنا على قاب قوس من ضحى المرسي الأخير^(٣) .
وكان الشاعر دائما يبحث نفسه على السير معه في دروب النور وهو ذاهب إلى المرسي الأخير .

(١) انظر : قاب قوسين ص ٣ — ٥

(٢) قاب قوسين ص ٥٢٤

(٣) قاب قوسين ص ٥٢٤

ولأنه كان يعرف أن الرحلة شاقة وعسيرة ، فلم يجشم النفس عنت الطريق ، بل كان يظماً ليسقيها من الأسرار ، ويشقى ليشججها بالمزمار المتفرد ، ويفنى ليجيها . كل ذلك كى ينسيها الهروب والعودة إلى قاع الليل .

إتبعينى فى دروى واحذرى أى هروب
فأنا أظمى ، وأسقيك من السر الرهيب
وأنا أشقى ، وأشجيك بمزمارى الغريب
وأنا أسرى ، فأهديك إلى الشط الرحيب
وأنا أفنى ، فأحريك بأنغامى وكوى
فإذا ناداك الليل مناد لا تجيبى
واسمعى شدوى وكوى من صلاتى عن قريب
لترى ذاتك فى ذاتى شعاعاً فى الغروب
يسكب النور لخيران على كف المغيب (١)

فالأبيات تتضمن ذاتين تتحاوران، إحداهما الذات التى تسيح متزودة بالنور، فلقد تجشمت مشاق الرحلة كى تصل إلى النور تسكبه للذات الأخرى . فتشدها من قيعان الوهم ودروب الاشتهاء الغريزية إلى عالم الفضيلة والنور الأبدى ..

الانشطار

إن ظاهرة الانشطار كانت وسيلة .. ثانية للبحث عن المعرفة داخل النفس ، يقول الشاعر

وشطرت ذاتى واحداً معهم
والواحد الشائى يراقبهم
هيا .. وسرت بنصف مغترب
ونخيل طيف عابر معهم
وإلى هنالك .. وسرت
لإنسا ولا جنا أصحابهم
بل طيف روح لا يغادرهم

(١) قاب قوسين ص ٩ - ١٠

سرنما سواء أينما ذهبوا
لاحقتهم وظللت صاحبهم (١)

فالشاعر يشطر ذاته ذاتين :-

إحداهما تسير مع هؤلاء الذين يبحثون عن المعرفة — أية معرفة — على أنها طيف روح لاتغادرهم ، تسير معهم أينما ذهبوا ، وتصاحبهم أينما حلوا .
والذات الأخرى تراقبهم — في هذه الحالة — يغيب الشاعر عن الوعي متلبسا بالجن .

وربما كانت هذه الطريقة معينة على فك مغاليق الرموز ، وكشف الأسرار .

رابعا : البعد الصوفي

ونقصد به ، كل التجارب التي تتسم بالتجريد ، ويهدف فيها الشاعر إلى الوصول إلى الحقيقة ، والاندماج بها ، ثم « الاتصال بالله ، أو بالعوالم الأخرى التي لا يمكن الاتصال بها في الأحوال العادية » (٢)

ودواوين الشاعر الأخيرة — قاب قوسين — صلاة ورفض — نهر الحقيقة —
موسيقى من السر . تكاد تنفرد بمعالجة هذا البعد ، ولقد ضمت القصائد شاطيء التوبة — الهاربة من المعبد — المستجيرة — تاهت في العبير — صلاة الجمال — تسيحة — يقظة — صلاة الرماد — سارق الضباب — السلام الذي أعرف — صلاة — موسيقى من الجن — هتك البرافع — تغيير — الحب — الحياة — الشمس — الأمل — الابتسام — البقاء — الصلاة — موسيقى من الروح — موسيقى من الزمان — موسيقى من السر — موسيقى من الكلمة — موسيقى من الضباب — موسيقى من الحقيقة — موسيقى عن الجمال — موسيقى من النور — موسيقى من الرمز — موسيقى من الإيمان — موسيقى من التكرار — موسيقى من الأرض — موسيقى من الوحدة —

(١) نهر الحقيقة ص ٣٤ — ٣٥

(٢) الدكتور عبد الحكيم حسان — التصوف في الشعر العربي — مكتبة الانجلو المصرية مصر ١٩٥٥ ص

موسيقى من الإصرار — موسيقى من الموت — موسيقى من الشهداء —
موسيقى من الخلود — موسيقى من التاريخ — موسيقى من العلم — العودة إلى
الله — أمان الله — الله — موسيقى من الله .

وبتصنيف هذه القصائد ، يتضح أن البعد الصوفي عند الشاعر يدور حول
المحاور الآتية :

أ — التأمل في القيم ، المتعلقة بالنفس والأشياء باعتبارها إحدى وسائل الإدراك
للحقيقة .

ب — الاتحاد بموضوع التأمل .

ج — الله .

أولاً : التأمل في القيم المتعلقة بالنفس والأشياء باعتبارها إحدى وسائل
الإدراك للحقيقة :

ومن هذه القيم ، الحق ، الخير ، الجمال ، السلام ، الصلاة ، والأمان ،
الإيمان ، الحرية ، الوحدة ، الإصرار ، الخلود ، التوبة ، البقاء ، الابتسام ... الخ

يقول الشاعر في قصيدته « موسيقى من الأيمان »^(١)

ظمىء الإيمان في أعماق روحى .. ذات مرة
فأمض ظمآن ولو شق لك المجهول صدره
واشرب السر من الحب ولو أعطاك جمره
واشرب السر من الخطو ولو أسقاك صخرة
وأشرب السر من السر ولو لم تدر سره
واشرب الإيمان !! تسقى الصفو من آهات جمره
ليس للإيمان أسوار وأصفاد بذاتك
لا !! ولا فيه مكان وزمان لحياتك !!
هو كل النور .. أنى ذقتسه في سبحاتك
فترشف فضياء الله غطى طرقاتك

(١) محمود حسن اسماعيل — موسيقى من السر مكتبة مدبولي — الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص ٦٣ — ٦٥

الإيمان — في الآيات السابقة — قيمة مطلقة لأنه لا يرتبط بزمن معين ، ولا بمكان محدد (لا !! ولا فيه مكان وزمان لحياتك) وهو أعم وأشمل من كل الأزمنة والأمكنة ، وهو قيمة ترتبط بشرب السر ، والسرى من الحب ، وتحصيل معارف الخطو في الطريق ، ولا يفصل بينه وبين الإنسان فاصل ، فالطريق إليه سهل وميسور « ليس للإيمان أسوار وأصفاد بذاتك » وهو في الآيات ليس غاية مطلقة ، بل هو وسيلة من وسائل الكشف والنبحث « ظمى الإيمان .. » فامض ظمآن .. » وعندما يشق صدر المجهول يصبح الإيمان الظامىء مترعا بالحقيقة ، فيشرب الإنسان ، ويصبح قادرا على تذوق ألوان من المعارف لم يك قادرا على تذوقها بدون « الإيمان » الوسيلة التي صاحبها الشاعر واصطحبها متغنيا بها ، ومتأملا فيها .

في نهاية الآيات ، الإيمان هو النور الذي غمر الوجود ، وهذه هي حقيقة الحقائق .

على الأفق نور .. وفي الأفق نور
وفي كل قلب شعاع يدور^(١)

والوصول إلى هذه الحقيقة كان بالتأمل في القيمة « الإيمان » المتعلقة بالنفس البشرية وبالكون .

ثانيا : الاتحاد بموضوع التأمل

كانت أغلب القيم التي تعلق بها الشاعر ، وتأمل فيها قيما ذاتية ، صادرة من النفس ، يتقمصها الشاعر وتتقمصه ، ويعبر عنها وتعبر عنه ، ولأنها ليست موضوعا منفصلا عن ذاته — عنده — أدرجناها تحت فكرة الاتحاد ، يقول الشاعر في القيمة « الجمال »

رب سحر الجمال شب في جانبي
أيتها ملت مال بلظاه العتسى^(٢)

(١) قاب قوسين ص ١٤٣

(٢) قاب قوسين ص ١٤٢

فالجمال الذى شب فى ذاته يتجه ناحية الأشياء التى يتجه إليها الشاعر ،
وبنفس وقدة شعوره .

إذن التساوى فى درجة الاحساس ، واتحاد الموضوع اللذان يسقطان عليه
مبرران بارزان لاتحادهما .

ثالثا : الله

لقد كانت رحلة الشاعر — معرفة الله — شاقة وعسيرة يتضح ذلك من
خلال تعقيد النظام الكونى وغموض تفاصيله واختلاف الظواهر واتفاقها فى
شعره .

ولكننا من خلال قصائده — العودة إلى الله — أمان الله — الله — موسيقى
من الله — يمكننا أن نحاول استخلاص طريقتين شعريتين لمعرفة الله هما :

أولا : الغموض الكامل داخل نفسه ، والتدرج خلالها لمعرفة السر (*)

ثانيا : الانفتاح المطلق على الخارج ويتم ذلك من خلال نمطين :—

النمط الأول :—

أن الله ذات واحدة تتعدد مظاهرها فى العالم وأشياءه فالله ليس فكرة يتأملها
الشاعر ، وإنما هو معنى كل وجودنا ، يسرى فى الكون بأسره ، ويخلع عليه سر
الحركة والحياة ، والعالم ظل الله الذى تسرى فيه روحه .

كلما أبصرت شيئا

كنت فيه كل شىء

أبصر الليل .. فألقاك به شلال ضوء

أبصر الظل .. فألقاك به أنهار فىء

أبعد الروض فألقاك به شط غدِير (١)

(*) انظر البحث الخاص بالنفس وطرق البحث فيها عن الحفينة

(١) ميسقى من سر ص ١

ولا يعنى البصر — هنا — قدرة الشاعر على التجسيم والتشبيه وإدراك الملامح
فشلالات الضوء ، أنهار الفيء ، موج العبير ، وشط الغدير كلها وغيرها رموز
لمعاني تند عن العقل وتسمو على الخيال ، والشاعر ببصيرته النافذة مترجم
للإشارات الإلهية التي يتعرف عليها من خلال الأشياء المحسوسة ، أو يعيد
تكرارها وتذكرها دون الاعتماد على الحس (١)

النمط الثاني

التسوية بين الله والعالم

بمعنى أن الله حاضر في الأشياء التي يبصرها ، والقيم التي يعتنقها وهذه
الحضرة الإلهية قد خلعت عليها جميعا طابع القدسية — ولأن ذلك كان يينا في
إحساس الشاعر ، فقد تداوم ملازمة الأشياء من أجل السر الذي يعطيها الحياة
والحركة — يحاورها وتحاوره ، يبحث عنها ويكتشف ما فيها فتصبح طيبة لديه ،
وتجسد الغامض من معانيه وكان ذلك لأن الله كامن فيها .

وقد تكررت هذه التسوية في داووينه (هو الحب — هو الظل — هو
العطر — هو الطهر — هو الصفو — هو الغنوة — هو الخفق — هو الرزق —
هو الفأس — هو العرق — هو النفس — هو الرزم — هو العهد — هو الليل —
هو الفجر — هو الندم — هو الحلم — هو الروح — هو النور) (٢)

(١) انظر الفلسفة والشعر — مارتن هيدجر — ترجمة الدكتور عثمان أمين — الدار القومية للطباعة
والنشر — القاهرة ص ١٠٢
(٢) نهر الحقيقة ص ٩١ — ٩٥

٤ - الأعمال الشعرية للشاعر للشاعر(*)

أولى	ط	١٩٣٤	— أغاني الكوخ —	ديوان	١
ثانية	ط	١٩٦٨			
ثانية	ط	١٩٦٨	— هكذا أغنى —	ديوان	٢
أولى	ط	١٩٤٧	— أين المفر —	ديوان	٣
أولى	ط	١٩٥٩	— نار وأصفاد —	ديوان	٤
أولى	ط	١٩٦٤	— قاب قوسين —	ديوان	٥
أولى	ط	١٩٦٦	— لابلد —	ديوان	٦
أولى	ط	١٩٦٨	— التائهون —	ديوان	٧
أولى	ط	١٩٧٠	— السلام الذي أعرف —	ديوان	٨
أولى	ط	١٩٧٠	— صلاة ورفض —	ديوان	٩
أولى	ط	١٩٧٢	— نهر الحقيقة —	ديوان	١٠
أولى	ط	١٩٧٢	— هدير البرزخ —	ديوان	١١
أولى	ط	١٩٧٨	— موسيقى من السر —	ديوان	١٢

داووين تحت الطبع

١ — رياح المغيب

٢ — ديوان الحب

(*) حاشية :

- ١ — صدر للشاعر ديوان « ملك » كتبت قصائده مدحا في الملك فاروق ولقد اختفى من السوق تماما . ولم يحاول الشاعر نفسه أن ينوه به في أحاديثه الإذاعية ، هذا فضلا عن إغفاله في استشارة البيانات التي كتبها بخط يده في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٦٤ .
- ٢ — ضم ديوانه « صلاة ورفض » مطوَّلة « السلام الذي أعرف » التي طبعت في كراسة مستقلة .

الفصل الأول مصادر الخيال

محتويات هذا الفصل

١ - الخيال

مفهومه - طبيعته - وظيفته

٢ - مصادر الخيال

أولاً : المصادر غير المحسوسة

أ - اللا شعور الجماعي

التراث (الحس التاريخي - الحس الديني)

ب - الحالة الخاصة في اللا شعور

ثانياً : المصادر المحسوسة

أ - الطبيعة

ب - أشكال التعامل معها .

الخيال Imagination ، هو تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن ، أو التوفيق بين الصفات المتضادة ، أو المتعارضة ، بين الإحساس بالجدّة ، والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، من حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق»^(١)

إن الخيال بهذا المفهوم ، قوة خالقة ، تحلل ، وتركب ، تصهر الملكات ، وتفتت العالم المألوف ، مراعية في ذلك القوانين الداخلية للشعور واللاشعور في ضوء ماعائته الذاكرة من تحصيل وتفكير .

والقصيدة — أية قصيدة جيدة — يلعب الخيال الدور الأساسى في بنائها ، ويتوقف النضج فيها — دائماً — على حيوية الخيال ، وفاعلية نشاطه ، في التفاعل مع عناصر التجربة .

ولأن الخيال حدث معقد ذو عناصر كثيرة ، فإن البحث سيركز على نتائجه المادية في الفصول القادمة ، وستقتصر الدراسة — هنا — على مصادره العامة التي تعتبر مثيراً مبدئياً للتجربة التي يعمل فيها .

وبمعاونة القصيدة التالية — المعنونة بـ « من التابوت » يمكننا أن نحاول تحديد مصادر الخيال الشعري ، عند محمود حسن إسماعيل يقول :

من الجرح السدى .. مازال نهش يديسه^(*)

إعصاراً يبعثرنى .. ويجمعنى !

وينسخنى بذاتى طيف ذات منه

ويجعلنى كمعصية مغلفة بعفو الله

(١) أ . أ . ريتشاردز . مبادئ النقد الأدبى — ترجمة الدكتور مصطفى بدوى — المؤسسة العامة للترجمة

والطباعة والنشر — القاهرة ١٩٦٣ م ص ٣١٢

* نراعى . عند كتابة الشعر — طريقة كتابته في مصادر الشاعر إلى حد كبير .

.. يشفع لى ، .. ويردعنى !
ويحملنى .. كتابوت عتى الرفض ،
يقبرنى .. ونحو ضحاه .. يدفعنى
تداخل فى مهتلك
وحى نائر الميلاد .. يخفضنى ويرفعنى
ويخلق من أساى مشانقا للعطر
يخصدنى .. وفوق الموت يزرعنى
وحين يطل وجه الأمس فى ،
.. رؤاه تفرعنى !!
فأسأل نايه المسجور بين يدين
تحترقان من فرع .. ومن طرب !
أذائق هذه ؟ أم أنها الأوهام .. ؟
ترحنى .. فترجعنى إلى نسبى ؟
أنا ابن الشمس ، والبيداء ،
والثارات ، والرايات ، والغلب
أنا ابن السيف والغزوات .. !
والصهوات ، والنجدات ، والغضب !
.. زئير الأمس فى خلدى .. يعاتبنى ويفزعنى !
وجرح اليوم فى كبدى .. صداه المر يلسعنى
فهاه النار مغمورا
بصوت الرفض والإصرار واللهب
لعل نسيجه العاقى من التابوت ينزعنسى^(١)

ثمة « جرح » — فى القصيدة — و « تابوت » و « وحى نائر الميلاد » .
والجرح إعصار عات ، يبعثر ويجمع ، يخرس ويسمع ، يغرى بالمعصية ويلوذ
بالشفاعة .

(١) محمود حسن اسماعيل صلاة ورفض الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة الطبعة الأولى ص ٥٣

و « التابوت » رافض عات ، يقرر ثم يعيد للحياة ، و « الوحي الثائر الميلاد »
 يخفض ويرفع ، يزرع ويحصد .

و « الجرح الذى مازال » جرح حدث فى الماضى ، ومن البدئى أنه ليس
 « جرح اليوم » فثمة — إذن — جرحان . الجرح القديم لا يختلف فى طبيعته عن
 التابوت ، والوحي الثائر الميلاد .

فالرموز الثلاثة تفاعلت ، وأصبحت تعبر عن الشيء ونقيضه ، فاختلط الأمر
 على الشاعر ، ولم يعد « نايه المسجور » يميز النعمة المفرعة من النعمة المطربة ،
 وبناء على ذلك فإن الشاعر لم يستطع أن يميز المعانى داخل ذاته والتي تمثلها الرموز
 السابقة وبين الأوهام .

وعلى الرغم من هذا التفاعل داخل القصيدة ، فإن كل رمز مايزال يحتفظ
 ببعده الإيحائى .

فالتابوت ذاكرة حية لدى الشاعر تتصارع فيها أبعاد الإنسان فى هذه
 القصيدة ، الجرح القديم ، وجرح اليوم ، وأصل الإنسان وطبيعته .

قوة الجرح القديم ويقظته العاليه جعلتاه بمساعدة جرح اليوم إعصارا يعث
 بالوجود الداخلى للشاعر ، يبعثر ويجمع ، وينسخ ، يخرس ويسمع ، يهدى
 ويضل ، يميت ويحيى . رؤى الأمس حين يطل وجهه تفرع طالما استطاع الجرح
 الجديد أن يستثير الجرح القديم ، فتتوحد الدوافع المتماثلة أو المتشابهة ، ويصبح
 توتر الشاعر نتيجة مأساته فى بعدها القديم والجديد ، دافعا للبحث عن ذاته
 الممزقة ، التى لا تتميز من الأوهام . فلا ينقله غير « وحي ثائر الميلاد » يرجعه إلى
 نسبه حيث مجد العصور الغابرة ، وانتصاراتها فيستكمل شجاعته ويحاصر ضعفه
 « بصوت الرفض والإصرار واللهب » لعله يتخطى المأساة ، أو « لعل نسيجه
 العاقى من التابوت ينزعى » .

فالرموز (التابوت — المشانق — الناي — الشمس — البيداء — الرايات —
 السيف — الصهوات — اللهب .. الخ) مستمدة من الواقع المحسوس .

والرموز (المعصية — الوحي — الموت — الفرع — الطرب — الأوهام —

الرفض — الأصرار .. الخ) ترتبط بعالم النفس غير المحسوس .

وهي في مجموعها ، تظل رموزا غفلا ، حتى يعمل الخيال على إعادة تركيبها وتشكيلها .

إذن ، من خلال القصيدة يعد واقع الشاعر الحسى وغير الحسى مصدرا خصبا للخيال الذى يربط بين الماضى والحاضر ، ولعل أهم ما يميز عبقرية الإبداع الشعرى عند الشاعر هو قدرته على التذكر ، والتذكر المقترن بالتأمل ، فكلاهما يقيم ديمومة الاتصال الحى بين الشعور واللاشعور ، لينتج الحس الشعرى .

والذاكرة — هنا — لاتعنى تاريخ الحدث فى مكانه المعين ، فالجرح القديم الذى حدث للشاعر ليس عينه هو الجرح القديم داخل القصيدة .

وإنما الذاكرة ساعدت الخيال على أن يسترجع الحالة الشعورية الخاصة بالجرح القديم — مثل الشعور بالاضطراب واللا تحدد فى الضياع المستمر بين البعثرة والجمع ، والخرس والسمع ، والمعصية والعفو — بما فيها من غزارة وتعقد جعلاه يهدم ما يبنيه ، وذلك فى حالة وقوع تجربة أخرى ، هى الجرح الجديد — يصاحبه شعور يعادله شعور الخمر وهو يحمل النار الحارقة عتى الرفض والأصرار — لها بالنسبة « للأنا » نفس التجربة القديمة ، وهى الوقوع فى الهزيمة ومحاولة الخروج منها بالانتصار عليها .

إذن — فالشعور واللاشعور فى تفاعل مستمر ، وفيهما عمل الخيال ومصدره ، وبمساعدة الشاعر نفسه يمكن القول : بأن ذاته مليئة بالأوهام ولعلها بهذا تعد مصدرا للإبداع الشعرى ، وموضوعا له حينما تفيض بالرغبات الحبيسة والإدراكات والانفعالات الغريبة ، وكل ما يتضخم به اللا شعور الحى المتنوع لديه فى حالة المعاناة الشعرية ، وبناء على ذلك فإن الواقع عنده حى أيضا لأنه يستمد من الماضى جذوره ، محتكا بلا وعى الشاعر إحتكاكا مباشرا ، ومن هنا يمكن حصر مصادر الخيال فى صنفين ، هما :

(أ) المصادر غير المحسوسة .

(ب) المصادر المحسوسة .

ونعنى بالمصادر غير المحسوسة كل ذروب الوهم والرغبات والإدراكات ودروب
الاشتهاء التي لا ترجع في نشأتها إلى عوامل حسية أو نفسية تتصل بمجال الشاعر
أو واقعه ، هذا بالإضافة إلى الحس التاريخي والديني ، وعكس ذلك فإن المصادر
المحسوسة أو الخارجية ، هي ماتنتفى منها خصائص المصادر الأخرى ، بمعنى أن
الطبيعة أو البيئة ، هي — على الأقل — المثير المبدئي للقوى المتداخلة في خلق
القصيدة .

أولاً : المصادر غير المحسوسة

إن الافتراض بأن لاشعور الشاعر يعد مصدراً رئيسياً تخيلته ، يسلمنا بالضرورة
إلى التسليم « بأن تخيلة الشاعر تكشف نفسه »^(١) بهذا تكون أبعاد الشاعر
الفنان هي نفسها أبعاد الإنسان الشاعر وفقاً لدينامية الإبداع . والكشف عن
هدى اللاشعور في إختيار الموضوعات الشعرية والصورة يدلنا على شخصية
الشاعر ، « إذ أن كل شاعر أصيل يستمد جذور خياله من « اللاشعور
الجماعي » و الغريزي أو الفردي ويتسامى به^(٢) .

وفي هذا القسم سنتحدث عن مستويين من اللاشعور هما : اللاشعور
الجماعي ، وحالة خاصة من اللاشعور لدى الشاعر .

(أ) اللا شعور الجماعي

اللاشعور الجماعي كما يقول « يونج » هو « جماع تجارب الإنسانية » ، وقد
التحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء وهو متحد لدى
الأفراد جميعاً بغض النظر عن حدود المجتمعات .. والفنان الأصيل يطلع عليها
بالحدس فلا يلبث أن يسقطها في رموز .

والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً ، ولا يمكن أن
توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى^(٣) وهذا اللاشعور لدى شاعرنا يخلع

(١) أوستن وارن ، رينيه ويليك — نظرية الأدب — ترجمة محي الدين صبحي — المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب — القاهرة — ص ٢٧١

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال — النقد الأدبي الحديث — دار العودة — بيروت — لبنان — ١٩٧٣م
ص ٢٧٢

(٣) الدكتور مصطفى سوييف — الأسس النفسية للإبداع الفني — الشعر خاصة — دار المعارف بمصر —
مصر — ١٩٧٣م ص ٢٠٥

الروح الأسطورية على أدواته في حالة معاناته مع الوجود للبحث عن الحقيقة .
 فليس ثمة أسطورة بعينها يستوحىها ، أو يفرغها من مضمونها مستغلا شكلا في
 إبراز مضمونه ، وإنما تغلب عليه الروح الأسطورية بما يشيع فيها من أجواء الابتهاال
 والتقدیس والعبادة وخلق القوى المتنازعة ، وإقامة التعاويذ ، ورش البخور ، وصنع
 التمام والرقى .

والتناسخ ، بإحلال روحه في الأشجار والأحجار ، والسماء والأرض ، والتجرد
 من عالم الماديات للتخلص من فكرة سيئة تطارده ، أو للتعلق بفكرة خبيثة
 تراوده ، ولعل قصيدته « موسيقى من الجن » مثل حى لتلبسه بخصائص الروح
 الأسطورية ليتسنى له الولوج في عالم الجن ومخالطتهم يقول فيها :

وأكاد أسمعهم ! !
 ورغم ضراوة الغيب الكثيف ،
 أكاد أسمعهم وأبصرهم

.....
 خرس وأسمع فح ألسنهم
 وأضح في خرس لأعـلـنـهم
 زاموا بززمة .. مزملة
 بعـواء أصوات تزامنهم

.....
 وشطرت ذاتي واحدا معهم
 والواحد الثاني يراقبهم
 هيا .. وسرت ا بنصف مغترب
 وخیال ضيف عابر معهم
 وإلى هناك .. وسرت
 لاإنسا ، ولا جنا ، أصحابهم
 بل طيف روح لا يغادرهم
 سرنا سواء

أينما ذهبوا

لاحقتهم ، وظللت صاحبهم

.....

دخلوا محاريب الصلاة ،

فرحت أتبعهم

ووراء جاث خاشع لله

كنت مكاشفا معهم

يجشون.. ويلعقوا صحت أسألم

ماذا ؟ فقال كبيرهم .. ههها

ويلا لسجادين ألحهم .

.....

ساروا وسرت

وكلما وقفوا

كنت الخطا الشاء تتبعهم

.....

ومضى بها للنور ، يسبقهم

ضلوا الطريق

فما المنتجع غيب الإله سنا يضيئهم

الغيب غيب الله يبعدهم

والعقل مد الروح يحملهم

والروح قبل العقل ترفضهم^(١)

.....

إن العناصر الأخرى — في هذه القصيدة — أقصد من يحاولون أن يتصلوا بعالم الجن — تكاد لاتنطق لغة المواضع المفهومة رغم توافر الخواص المؤدية لذلك ، لأنهم في حالة غيبوبة مؤقتة تمكنهم من الاتصال بكائنات أخرى في عوالم أخرى . معقودة ألسنتهم إلا عن الفحيج والزمزمة (ورغم ضراوة الغيب الكثيف) يكاد أن

(١) نهر الحقيقة ص ٣٠ — ٤٠

يسمعهم الشاعر ويبصر من في حوزتهم عن طريق الخيال الذى صدر عن منطلقات السحر والشعوذة المنتشرة في صعيد مصر وغيره .

ومحاولة الشاعر معرفة ما يدور في الميتافيزيقا حدا بالخيال أيضا إلى أن يجعل الشاعر يشطر ذاته اثنتين ، واحدة ، لا يعد وكونها « طيف روح لا يغادرهم » فتعيش معهم حالتهم ، والأخرى التى مازالت تربطه بالواقع تكفى بمراقبتهم بالخيال استطاع الشاعر أن يملأ المسافات بين عالمين أحدهما لاتقع عليه الحواس ، هو عالم الجن والخرافات والرقى والتماؤم ، أعانته على ارتياده ومتابعة من فيه ، رغباته الحبيسة داخل لاشعوره المكتظ بالأساطير ، وهو فى هذه الحالة التى أوصله إليها الخيال أصبح « لا إنسا ولا جنا » بل طيف روح — والعالم الآخر عالم الواقع العقلى .

ثم إن متابعتهم وهم بعيدون عن المواضع العقلية والسير معهم حتى داخل محارب الصلاة بحثا عن النور ، لم يكن إلا خيالا ، أو من عمل الخيال ذاته ، مستفيدا فى ذلك من اللا وعى أو خرافات الذات البدائية ، وهو بهذا حاول أن يتقمص الروح الخرافية والاسطورية ، ليلج عالم الجن ، لعله واحد من الطرق المختلفة التى يرتادها الشاعر بحثا عن الحقيقة ، ورغم ضراوة الغيب الكثيف يحاول أن يسمع غمغمتهم ، ويدوق مذاقته نظرهم ، ليصبح الهمس غير المفهوم لغة بينه وبينهم ، إذ بالحوار والمتابعة يصبح الشاعر عارفا بتأملهم ، ورقمهم ، وسطور أقببتهم ، ولكنه سرعان ما يدرك أن ما حدث ليس غير الخرافة بعينها ، وأن غيب الله ليس فى الغيبوبة التى تغشاهم ، فغيب الله أو حقيقته لاتدرك بمنأى عن العقل أو الروح ، ومن ثم فالتناقض قائم بين البدع والترهات وعالم الروح والعقل .

وكثيرا ما حاول إقامة العوالم الخرافية فى المحسومات ، وتلك العوالم التى لم يك قادرا على إدراكها إله ، أو من هو مثله .

يقول مصطحبا نفسه معه

عبرت بها فى وجوه العباد
وأوغلت حتى ضمير الضمير
فأبصرت كهفنا على راحتيه

خريف تهلل فيه طيور
وقوما يصلون من حولهم
جنادب مشبوحة في الصرير^(١)

يبدأ الشاعر انطلاقه من « وجوه العباد » ويوغل « حتى ضمير الضمير »
فيجد في داخل الداخل « كهفا » يجمع بين المتناقضات « الخريف الذى تهلل
فيه الطيور » والقوم الذين يصلون وحولهم الجنادب المشبوحة في الصرير .
إن هذه الصورة توحى بأن ما يبطنه الناس غير ما يعلنونه، وبالمقابلة التى
اكتشفها الشاعر في داخل الداخل عن طريق الخيال ، أشاع الجو الأسطورى
للكذب والنفاق .

وهكذا فإن الروح الأسطورية التى تشيع في عالم الشاعر الذى يخلقه بفكره
وخياله ، جعلت أغلب أجواء قصائده أشبه بأجواء المعابد المقدسة ، على الرغم
من أن عالم الشاعر الأسطورى هو الواقع والأشياء ذاتها سواء أكانت مفردة ، أو
مجمعة ، حية أو ميتة ، ثابتة أو متجددة .

وشبوع الجو الأسطورى يجعلنا نقول : إن الشاعر لم تكن لديه أسطورة جاهزة
قبل صياغة تجربته الشعرية أو ولادتها ، ولم تكن الأسطورة مصدرا محدد للملاحم
حاول استغلاله بل هى شكل من أشكال اللا شعور داخل القصيدة .

وقريب من اللا شعور الجماعى — أيضا — التراث ، وخاصة إذا سلمنا
بأن الإنسان قيمة ثقافية ونفسية ، فإن آثار أسلافه القدماء الأحياء والموتى ، تعد
مكونا هاما لتلك القيمة .

وكل عمل أدبى عظيم لا يخلو من ذاكرة حية زاخرة بآلاف المعارك والظواهر
الإنسانية ، ولوح محفوظ من القيم الخلقية .

إن هذه الخلفية ، وحدها كفيلة بأن تمد العمل الفنى بسحر الخلود ، ولا
تحتوى الذاكرة — فى اقتنائها للتراث — على البعد التاريخى فقط بل إن البعد
الدينى حمل القصيدة — عند الشاعر — زادا روحيا وشفافية خاصة .

(١) قاب قوسين ص ٣٥

فالشاعر في كثير من قصائده يعيش الماضي في الحاضر باستلهام معاركه المظفرة ، ومواقفه المشرفة من خلال الصراع العربي مع الأعداء على مدى العصور . فعندما يدعى لمهرجان الشعر في بغداد في فبراير عام ١٩٦٥ ، يعز عليه أن يكون في مقاصير العراق ولايستلهم التاريخ فوق ترابها لاعتقاده أن في تاريخ العراق ، مايرمز لعصور المجد الزاهرة من رقى للفنون والآداب والمعارف ، والانتصارات الحربية ، فهو وإن كان لايعنى بالتسلسل التاريخي وتتابع الشخصيات والأحداث ، لايركز إلا على ماله قوة رامزة لموضوعه وهو مجد العراق . يقول بادئا « بقايا الوتر »

.. ألقاء إسحاق ، ولم تسكن بقايا عوده المرثم

.....

والبحترى حامل تلفت الدنيا إلى قياثه
والسين سهم يرشق الإيوان في سرائره

.....

هب لها « سابور » من فزعة الأكفان
من دسته المقهور في نبضة النسيان
وذار كالمسحور في حيرة الإيوان
يصيح والمقدور يجيب والسنيران
من هاهنا، وغيمة الرشيد تطوى الأفق في أنامله
وصولجان الفكر والمأمون يزكى الضوء في مشاعله
وسيف هولاءكو من الخيبة مرتد إلى مقاتله

وراية الإسلام لم يترك ضحاها أحدا
وكيف؟ والسماء نخطت فوقها محمدا
إلى أن يقول .

ولم أذل أصغى ويصغى في دمي تبتل النخيل
خضراء، مازالت يد « المنصور » في أحلامها تجول

(١) محمود حسن اسماعيل — لاهد — النار القومية للطباعة والنشر طبعة أولى ١٩٦٩ ص ٥٣ — ٥٥

محاور القصيدة — التي اقتبسنا منها المقاطع السابقة — تاريخية فهو يستمد رموزها من التراث بنفس مضامينها المباشرة .

فإسحاق لا يرتبط بغير العود والأنغام ، والبحترى الشاعر رمز الازدهار الشعري وتآلق الابداع الفنى وسمو الخيال ، ومثله سينيته التي تشي بالقدرة والتفنن في البراعة وهندسة الصناعة ، وكذلك سابور على الرغم من بعثه فهو مرتبط بالإيوان ، وهارون الرشيد وازدهار الحياة في عهده ، والمأمون والعصر الذهبي للفكر ، ولم ينس أن يباركها بمسحه من القرآن الكريم ، ملتقطا عصور الرقي والازدهار وكل مجد متعلق بالمنصور ... الخ

والأسماء التاريخية المذكورة ، لاتعنى مدلولتها التاريخية فحسب ، بل تشير إلى مضمون القصيدة الكلى ، وهذا المضمون هو العراق صاحب المجد الغابر .

وكثيرا ما يتعامل بهذه الطريقة مع الرموز التاريخية حينما تستدعيها مناسباتها ، فعندما يتحدث عن المعركة وعزم رجالها يتذكر « طارق بن زياد » وبيارقه ، و « عمورية والمعتمصم » و « جوهر الصقلى » في مصر ، و « خوفو » و « فرعون » و « بلقيس » و « حطين وصلاح الدين » .

وليست قيمة الذاكرة في القدرة على تاريخ الحدث أو استدعائه برمته ، فمعيشة الماضي معيشة كاملة نقيصة في الشاعر ، ولكن استدعاء المواقف لشبه بينها في الشعور واليقظة العالية هو من عمل الشاعر الذى يعينه خياله على التقاط ما في هذه المعارك المظفرة من أحداث رامية تعد عناصر حيه في بنية القصيدة .

وفي الأبيات السابقة ، لم يستثمر الشاعر ما في الذاكرة من المواقف اليقظة مثل البحترى ، وإسحاق الموصلى ، وهارون الرشيد ، والمنصور وغيرها في أن تكون عناصر في بنية مجد العراق الحاضر بتمثل إحياءاتها في الحالة الشعورية الجديدة . ولكنه اكتفى بمعايشة الماضي من خلالها ولم يكن له من فضل الخيال ، إلا نقلنا إلى عصور هذه المسميات لنعيش العراق القديم ، وبهذا لم يستطع الخيال أن يحقق الاندماج بين اللا شعور والشعور .

وإذا كان الشاعر لم يستطع أن يبعث الماضي في الحاضر بحيث يذوب كلاهما

في الآخر — في القصيدة السابقة — ، فإنه لهول مايدهشه من إعجاز التشييد في « السد العالى » استطاع أن يشيع الجو المصرى الفرعونى بحيوله ، وهياكله ، ومعابده ، وكهانه ، ونواميسه ، وذلك عن طريق استغلال الأسماء التاريخية ذات الدلالات الحية ، ليعطى القصيدة أبعاد السحر والخرافة ، مستعينا بعالم الجن في تسخير الحجارة والرياح — بأمر سليمان ليصور عظمة بناء هذا السد يقول :

كَهَّانَ مَنْسَفٍ عَلَى أَجْرَاسِهِ انْتَبَهُوا
 مِنَ الزَّوَالِ وَذَابُوا قَبْلَ سَكَّتِهِ
 وَمَدَّ خَوْفَهُ مِنَ النَّامُوسِ نَظْرَتَهُ
 وَعَادَ لِلْأَبْدِ الْغَمَّافِي بَدْهَشْتِهِ
 وَالرَّاقِدُونَ عَلَى إِعْجَازِهِمْ هَرَعُوا
 مِنَ الْمَعَابِدِ إِيمَانًا بَضِجْتِهِ ..
 لِمَوَاهِيَا كُلِّهِمْ وَالْخُلْدِ فِي يَدِهَا
 وَبَدَلُوا الدَّارَ ، إِذْعَانًا لَصِيحْتِهِ
 وَالْكُونَ أَجْمَعِ يَحْدُوهُمْ جِبَابِرَةٌ
 كَانُوا حِدَاةَ الضَّحَى يَوْمًا لظَلَمْتِهِ
 وَخَيْلٌ « رَمْسِيْسٌ » مِنْ خَلْفِ الْبَلْبِ صَهْلَتْ
 وَحَنَ بَرَجَاسَهَا شَوْقًا لِسَاحْتِهِ
 وَالرِّيحُ أَلْقَتْ عَصَاهَا عِنْدَمَا لَحَتْ
 وَجْهَ الْجِبَالِ مَكْبِيَا فَوْقَ سَجْدَتِهِ
 وَأَبْصُرَتْ شَامِخَاتِ الصَّخْرِ جَائِيَّةً
 تَفْتَتِ الْكَبِيرِ إِجْلَالًا لِهَيْبَتِهِ
 فَسَاقَتْ الْجَنِّ وَالْأَقْدَارَ ، وَاحْتَشَدَتْ
 مِنَ الذَّرَا ، وَالنَّبْرَى ، طَوْعًا لِأَمْرَتِهِ
 عَادَتْ بَغِيرَ « سَلِيمَانَ » وَلَوْ نَطَقَتْ
 لَقَالَتْ : النِّيلُ فِي إِعْجَازِ ثَوْرَتِهِ (١)

(١) قاب قوسين ص ٦٢ — ٦٣

ثمة رموز — في القصيدة — تحد إيجاءاتها ، مثل « كهان منف » « خوفو »
« خيل رمسيس » « سليمان » .

وكل رمز له بعده التاريخي الذي برع الشاعر في تفجير طاقاته الإيحائية .
فأجراس السد أيقظت كهان منف من الزوال ، فاكتسبت السحر الخارق ،
والقدرة غير العادية من كهان قدماء المصريين ، وهو بلاشك عمل مدهش حينما
يشده « خوفو » عند نظرتة من الناموس ، فثمة فرق كبير بين الأبد الغافي ، وبين
الحاضر المعجز ، الذي أيقظ الراقدين مسرعين من معابدهم يدلون الدار بالدار ،
والحياة بالحياة ، مضيفين عظمة الماضي لإعجاز الحاضر ، فيحن برجاس خيل
رمسيس من خلف البلي إلى ساحة السد رقصا ، حينما تلقى الريح عصاها وهي
تبصر شائحات الصخر جاثية ، ووجه الجبال مكبا أمام روعة السد ، الذي
احتشدت لإقامته جماعات الجن والأقدار .

ولولا أنها عادت بغير « سليمان لظننا أن فراغنا مصر بما يملكون ، اتحدوا مع
سليمان وقدراته متعاونين على بناء هذا السد الذي يعد معجزة عصر الشاعر ،
وقد احتشدت كل براعات العصور لإقامته .

فروعة التصوير — إذن — مستمدة من الحس التاريخي لديه ، وعدم اقتضاره
على الإشارة التاريخية ، أو مجرد الاقتباس منه ، وقد يحاول استغلال بعض
مصطلحاته ذات الدلالات الموحية بالإعجاز والخوارق التي لا يستطيع البشر القيام
بها ، ليرمز بها جميعا إلى أبعاد العظمة ، في التشييد المعجز ، بذلك استطاع أن
يبعث الماضي في الحاضر ، ويجعل الحاضر مستوعبا للماضي فاختلف الزمن الحاضر
بالزمن الماضي ، فكان ذلك حياة جديدة للحقيقة القديمة .

والفضل يرجع في ذلك إلى خيال الشاعر الذي جعله يعيشها مرة ثانية .

صحيح أن الظروف التي وجدت فيها — الآن — تختلف عن الظروف القديمة
لها ، لكن المشابهة بينها في الموقفين أتاحت للشاعر أن يلتقطها بصورة رامزة ، كل
مؤداها أن تستمد روعة الحاضر من عظمة الماضي ، مستكملة بناء الحضارة على
أبعاد البناء القديم لها ليصبح أجدادنا الموق أحياء ، متواصلة حياتهم المجيدة مع
حياة الأحياء المجيدة أيضا .

ولا يقتصر معنى التراث عند الشاعر على الحس التاريخي فحسب ، بل للحس الديني دور كبير في تشكيل خياله . والحس الديني له مستويات في شعره .

المستوى الأول : خلع الروح العام للدين الإسلامي على بعض شعره ، كما في الأبيات التالية

فلاحت لقلبي سفوح وضياء
ورروض عرفناه منذ الأزل
أزاهيره مؤمنات العبير
وأطيّاره قانتات الرجل
وأنهاره من ضفاف المتاب
تحدّرن بالندم المشتعل^(١)

خلع الشاعر على هذه الأبيات ، من رؤيته الدينية روح الإيمان والقنوت ، وطهر المتاب ، مما جعل العناصر المخلوع عليها هذا الروح — الأزاهير — العبير — الأطيّار — الأنهار تكتسب أبعاد الصفاء والطهارة ، والورع ، فلاءمت الحالة التي عبر عنها ، وهي حالة لا تستولى إلا على الإنسان المؤمن .

ولا يغيب عن الباحث أن جذور ثقافة الشاعر ترجع إلى طبيعة المناخ الفكري الإسلامي ، ونشأة الجدل ، واختلاف علماء الكلام حول بعض المسائل العقائدية من ناحية ، وبين طبيعة الموضوعات التي استغرق فيها الصوفيون — أمثال ، ابن الفارض ، والسهروردي المقتول ، وابن طفيل ، وابن عربي وغيرهم من ناحية أخرى .

وهي وإن لم تكن ظاهرة في نتاجه الشعري ، فقد خلعت على قصيدته الروح العام الذي يوحى بها في صورة التناقض بين الطرق المتعددة المؤدية إلى الحقيقة مما خلق مستويين أو منهجين .

(١) قاب قوسين ص ١٣١

أحدهما : هو الهبوط من المعاني على الأشياء المحسوسة باعتبارها وسيلة تجسيدية تشخيصية — كما خلع « الإيمان » على عبير الأزاهير و « القنوت » على زجل الطيور ، و « التوبة » على الأنهار — في الآيات السابقة .

وثانيهما : هو التدرج خلال الأشياء المحسوسة باعتبارها وسيلة لاكتشاف المعاني ، يقول من قصيدته « العودة إلى الله »

هذه قصة بستان به كنت عبرت
حاطبا أجمع نارا .. وأسى فيما جمعت
من ربيع ، ليس فيه سوى ألى وجدت
ورحيق ، كل ما أعلم ألى قد شربت
وعبير ، كل ما أدريه ألى قد شممت
وثمار كل وعى أنسى منها قطعت
وغصون ظلها يجهل عنى ماجهلت

.....

كل ما أشكوه منها ذنبه مهما برئت
عذبتنى بخطاها ، وهواها فاستجرت
وإلى قدس على ، من ضفاف النور طرت
بعدهما جردت ذاتى ، وعن النفس انفصلت
وإلى الله بنوحى ، وعذاباى اتجهت
وشببت الجسم نارا ، وهشيما ، واشتعلت
رب !! من بقيارمادى ، وحصادى لك
رب غفرانك إنى فى ظلامى قد وئسدت (١)

استغل الشاعر فى هذه الآيات العناصر المحسوسة — كالستان — الربيع —
الرحيق — الثمار — الغصون — الخطى — الضفاف — الجسم — النار —
الرماد والحصاد — للصعود خلالها متدرجا إلى العناصر غير الحسية ، كالعبير ،
تاركا الواقع بذلك إلى حالة من التجريد النخلع فيها عن نفسه ، ليعادل بحالة الصفاء

(١) قاب قوسين ص ١٠٦ — ١٠٨

التي تتباه إبان التوبة ، حالة الصفاء والرضا التي تنخلع عليه عقب غفران الله له .

ولقد اهتدى الشاعر — بهاتين الطريقتين إلى كثير من الحقائق التي دوخت كثيرا من المشتغلين بالفلسفة والفكر .

المستوى الثاني : استغلال المصطلحات الدينية ، وتوظيفها فنيا

والحس الدينى لا يقتصر على تلك الخلفية الدينية المبهمة في شعره فقط ، بل يعنى أيضا استلهام التراث الإسلامى باصطلاحاته ومسمياته ومعاركه المظفرة ، فهو عندما يتحدث عن صوت المعركة يقول :

فمن صوت جبريل وهو ينادى محمد
ومن رعشة الوحى وهيب وموقد

.....

ومن عنكبوت على الغار أرخى الستورا
بأوهى خيوط أدار الزمان ، وأحيا الدهورا
ومن بدر وهى تيممة كل المعارك
وصوتك منها من الحق .. نار تشارك
.. ومن كل نخطو النبيين فوق الصحارى
وهم يحصدون الدجى ، من وجوه الحيارى

فمناجاة « جبريل » « محمد » وبينهما رعشة « الوحى » لا يمكن أن تقف عند حد الإشارة للدلول كل منها ، فهى رموز ثلاثة تعطى بعدا هائلا للرعاية الربانية التى تحيط بالمتحارين الذين يستمدون لهيبهم وموقدهم فى المعارك من الله . فيحيل الضعف قوة ، كما تصبح خيوط العنكبوت الواهية قادرة على إدارة الزمان وإحياء الدهور .

وبتضافر الدلالات لهذه المصطلحات الرامزة ، جبريل ، محمد ، الوحى ، عنكبوت على الغار ، بدر ، تغدو أية معركة تحمل مضمون هذه الرموز قادرة على أن تحقق نفس النتائج التى حققت فى بدر . فالشاعر قد استعار بعض المدلولات

(١) صلاة ورفض ص ٧٩

الإسلامية لتصبح — عنده — رموزا يوظفها — بشكل ما — لاستيعاب
المضمون الحديث الذى بصدد تصويره أو التعبير عنه .

وكثيرا غيرها ، كالنبي ، والحراب ، وعيسى ، والزهور ، والكليم ، ولا تقتصر
استفادة الشاعر من التراث عند هذا الحد ، بل هو يميل إلى الإشارة — أحيانا —
وخاصة في معرض الحديث عن القدس ، إلى بعض الأحكام الإلهية الواردة بالقرآن
الكريم . يقول في حريق المسجد الأقصى

هنا الله !! كيف استباحوا حماه ؟

وجاروا على حرم القبلتين

وكيف ؟ وقد حاربوه جهازا

وعاقبهم بأسه مرتين

يعودون !! كل الخطايا خطاهم

وكل الخنا مترع في اليدين !!^(١)

وتشير كلماته — استباحوا حماه — .وعاقبهم بأسه مرتين إلى قوله تعالى :

« وقضينا إلى بنى إسرائيل في الكتاب لتفسدن في الأرض مرتين »^(٢) وفي ضوء
ماتقدم نستطيع أن نقول إن تعامل الشاعر مع التراث ينحصر في الأشكال
التالية :

أ — الإشارة إلى المصطلحات ، والأسماء التاريخية بمدلولها القديمة كإسحاق
الموصلى ، وإلى عبادة البحتري وغيرهما .

ب — الاستعانة بماله من قوة رامزة في المواقف القديمة لتضيف أبعاد الماضي
وأجواءه الأسطورية ، أو الجو الشعورى القديم في التجربة الحديثة . كما
اتضح ذلك من خلال تعامله مع الرموز — خوفو — رمسيس —
سليمان — وجبريل ومحمد صلى الله عليه وسلم — وبدر... الخ

ج — خلع الروح الأسطورية على القصيدة دون الإشارة إلى أسطورة بعينها —
كما فعل في قصيدته — موسيقى من الجن .

(١) صلاة ورفض ص ٩٢

(٢) سورة الاسراء . آية (٤)

د — خلع روح الدين الإسلامى على بعض عناصر تجربته الشعرية — كما فى « التعبير المؤمن » و « الزجل القانت » و « النهر التائب »
هـ — الإشارة إلى بعض آيات من القرآن الكريم دون الاقتباس المباشر — للإيماء بضلال التائهين ، وغيمهم وفسادهم — حينما يتعرضون للأماكن المقدسة .

ب — الحالة الخاصة فى اللاشعور

والحالة اللاشعورية الخاصه التى سنفرد لها هذا القسم ، تعنى إحساس الشاعر بجلال النور وعظمة أشكاله داخل النفس الإنسانية أو خارجها هذا فضلا عن أنها تعنى الإحساس بأن نفس الشاعر عالم يزخر بالمعرفة التى لاتنفصل عنها ، بل هى ملازمة لها منذ أن خرجت من عالم الغيب إلى عالم الشهادة ، وهذه النفس بحر لاساحل له لأنها مفطورة على المعرفة ، ومعلومات هذه النفس الإنسانية لانهاية لها لأنها تجمع كل حقائق العالم ، والإدراكات اللاشعورية هى الأساس فى هذه الحالة للإدراك الشعورى « إذ لايتأتى إدراك إلا من إدراك سابق ، كما أنه لاتوجد حركة إلا من حركة سابقة »^(١) وخالصة ما فى هذا النوع من المعرفة أو الادراك ، أنه يتجلى فى شكل خصائص نورانية تقربه من الخصائص المطلقة ، وهذه الخصائص المطلقة ظلت ملازمة للنفس ، بافتراضنا ذاتيتها — عند انتقالها من عالم الغيب إلى عالم الجسد ، لم ينقص من شفافيتها إحتكاك النفس بالأشياء المتعلقة بعالم المحسوس ، ولكن يزيد تبرمها لطول ماترى من الآثام والمفاسد ، مما ألهجها بعدم الصبر ، فصارت بالنسبة للشاعر مهمازا يحثه لترك هذا العالم المتعلق بالجسد^(*) لأن الجسد طريق مغلق لايتسم إلا بالجهل والغباء ، أما الضعود إلى حيث نزلت الروح ، فهو دأب المتشوق للمعرفة ؛ وديدنه ، وهو عالم الحقيقة الخالص .

رباه عفوك إلى للنور مدت يدايا
نزعت أسرار قلبى وجئت ألقى أسايا

(١) الدكتور محمود قاسم — ليتنز وابن عربى — مكتبة القاهرة الحديثة — القاهرة ١٩٧٢م الطبعة الأولى ص ٢٣٦

* يلازم هذا المضمون — قصائده — أنا والنفس والطريق — عاشقة العنكبوت قاب قوسين النفس والخطيئة وغيرها ..

وأشتكى طي صدرى دربا سحيق الطوايا (١)

ماذا تعنى « أسرار القلب » و « الدرب السحيق الطوايا » غير الغموض
القطرى الذى يتوق إلى فض سره فى النور الذى مد يديه إليه — إنه السر الذى
ينطوى عليه الصدر وهو سر عميق إلى أبعد أبعاد النفس . لذا فهو أزل .

وهذا السر نفسه هو النور الذى يمثل زادا لنفسه .

زادك النور وفى دربك ينبوع الشعاع (٢)

ولافرق عنده بين النور والسر ، فكلاهما غناء مستمر باستمرار الأزمان وتواليها
يلازم روح الشاعر منذ هبوطه من عالم-الغيب إلى عالم الشهادة .

دهور تواتت والريباب على يدي

وأحمل للإنسان سر تيمتسى (٣)

وهذا السر الخبوء زاد ضخم تتجلى به روحه فى خصائها ، إذ به يداوم البحث
عن الحقيقة فى الجسد أو فى الروح ، جاعلا الروح فى الشكل الخارجى
للطبيعة ، مشيعا فيها الانسجام والتوافق ، والحركة ، لكن عدم الكمال فى تناسق
اللوحه يجعله دثوبا فى بحثه عن الكمال المطلق ، فيحيل الطبيعة إلى روح خفية ،
متدرجا خلالها حتى بوابة السر الأعظم .

فانفذى فالسر إن سرت على قيد ذراع

واصرعى الموج، ولو أقبلت من غير شرع

واركبى الإعصار والإصرار فى وجه القلاع

إنما الخائف عند الزحف محتوم الضياع ..

فاكشفي ذاتك وأمضى، واتبعينى فى صراعى (٤)

إن الشاعر يصارع — دائما — من أجل كشف الذات ، لأنه بهذا الكشف
سوف يقترب من منطقة النور ، وفى النور جلاء كثير من الحقائق .

(١) قاب قوسين ص ١٠٧

(٢) قاب قوسين ص ١٠

(٣) قاب قوسين ص ٩٨

(٤) قاب قوسين ص ١٠

لذا يسيطر عليه قلق دائم من أجل المجهول ، وشوق عارم لرؤية ما فيه ، وبحث مستمر عن عالم النور الخالص ، عالمه الخاص ، وواقعه في ذلك هو تلك المنطقة الغائمة من النفس الغامضة غموض المعبد المقدس .

ولقد ظلت هذه المنطقة تعطي القصيدة أبعاد السحر اللانهائية طيلة بحث الشاعر عن مبدأ خاص للمعرفة ، معرفة الذات لنفسها ، تلك المعرفة التي هي من نوع معين كانت تبدأ بنفسه لتنتهي بالكينونة المطلقة ، وهذا بعينه من أروع مظاهر الخيال . .

ثانيا : المصادر المحسوسة

من المصادر المحسوسة يهمننا أن نركز على ماله قوة المثير للعناصر المتفاعلة في تجربة الشاعر ، أعنى الطبيعة أو البيئة باعتبارها مصدرا للخيال ، وأهم العناصر المتفاعلة في القصيدة — عنده — الطبيعة .

والطبيعة خلفية حية باستمرار ، في وعي الشاعر ولا وعيه ، تتفاعل معه كما لو أن التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر ، وطبيعة كهذه ليست صامته ، فهي تسعى في أن تدخل عناصر تجاربه ، حاملة أحاسيسه متلونة بدمه ، وهو لا يخل عليها بالحب ، إذ به يوثق عرى الاتصال ويديم العلاقة ، وبعد أن تصبح الأشياء في مجاله طيعة لديه ، السماء والنجوم ، الشمس والقمر ، السحب والضوء والفضاء ، الهواء والنسيم ، الأفق وكل الأبعاد ، الليل والنهار ، النور والظلام ، الأرض والثمار ، الجبال والبحار ، الرى والخضرة والأشجار ، الزروع والنباتات ، السواقي والرياض ، العطور والطيور ، الشقشقة والهديل وكل مشتقات الغناء وآلاتها ، وغيرها .

يحاول الشاعر بالحب بينه وبينها أن يبحث عن السر الموصل إلى الحقيقة .

إذ الحقيقة غايته ومسعاه ، وفي شعره تتخذ الطبيعة في تعامله معها أشكالا متعددة وذلك كما يأتي .

اولا : (تشخيص مظاهر الطبيعة) أى إحالة عناصر الطبيعة إلى أناس ، وبدء التفاعل وتبادل الإحساس بين بعضها البعض ، ولكى تتضح

هذه الفكرة — يجب أن نقرر مع اوسكار وايلد « أن الطبيعة ليست هي الأم العظيمة التي حملتنا في بطنها ، إنها من هدفتنا .. إن الإنسان لا يرى أى شىء إلا إذا رأى عنصر الجمال فى ذلك الشىء ، وعندئذ فحسب يوجد ذلك الشىء » (١) .

الطبيعة فى الواقع مادة غفل ومحاوله تصويرها كما تفعل آلة التصوير ليس من عمل شاعرنا ، لأنه لا يميل إلى مجرد الاقتصار على تسجيل المظاهر الحية ، أو التعبير عن الحقائق الموضوعية ، وبناء على ذلك ، فإن أشياء الواقع — فى حقيقة الأمر — ليست إلا بداية ، أو نقطة انطلاق لاكتشاف الظواهر ، والعلاقات التى تربط بعضها ببعض ، ولاغرو إذا استعرنا قول « أندريه مالرو » إن شاعرنا يحاول إبداع قيم إنسانية يخلق بمقتضاها عالما غريبا عن الواقع دون أن يكثرث فى شىء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود الخارجى (٢) فاحتضان الطبيعة للشاعر وطول ألفتها لها جعلاه يدرك أن الخصائص الإنسانية أولا ، ووجودها فى الطبيعة ثانيا ، بمعنى أن تكتسب الطبيعة حركتها واتساق الخطوط فيها من المثل « الإنسان » يقول الشاعر فى الريف

طلوع الحسن فى ثرى الريف روضا
حالى الأيك بالأزاهر والنسد ..
سرق العطر من جيوب العذارى
وحياة للاقحوان المنضد
وسطها فى ثغورها فأجبرى
كوثر الريف فى ثراه المعبد
مثل النبتت من طلاها فرقت
كل مياسة به تتأود ..
فهننا السنبلى المرخ يهفو ..
فى مهب النسيم حيننا .. ويسجد

(١) الدكتور محمود الربيعى — فى نقد الشعر — دار المعارف بمصر — القاهرة ١٩٧٣ م ص ٧٤

(٢) انظر الدكتور فؤاد زكريا — مشكلة الفن — دار مصر للطباعة — مصر ص ٦٧

وقد ود النخيل قامات غيد ..
ساكرات من خمرة الطلل ميسد
خفقت حولها الدوالي .. فريعت
وتأسست على الأسير المقيسد^(١)

في واقع الشعور وحده أخذت أبعاد الحس تكتمل بتفاعل عناصر الطبيعة الماثلة في الواقع . وبدا التوتر كما لو أنه في أناس يتأنقون ويتزينون في محفل رائع — يمد الحسن فيه أزهار الأفحوان بالعطر الذي اختلسه من جيوب العذارى ، ومن ريقهن يفجر الكوثر العذب في ثرى الريف ، فترتوى كل تبتة بالدل والنشوة وتنتشر السنابل في مهب النسيم فتبدو عليها حالة من الفرح الممزوجة بالعبادة لعلهما الثقة بأن بكاره الريف ونقاءه لم يحدشا رغم السكر الناتج عن طل الطبيعة المؤقت .. لماذا ؟

لأن كل شيء اكتسب بعض خواص الإنسانية الأولى — الجمال — الفرح — العبادة — ليؤكد ذاته — إن صح هذا التعبير — في مواجهة روعة الأسى التي أفرغت الدوالي على ذلك الأسير المقيد ، أو ذلك الفلاح البائس ، فالخيل وصل ما بين الإنسان والطبيعة ، وخلع ماهو من صفات الأول على الثاني ، وأصبح الأخير مشاركا ومتفاعلا مع الأول في الفرح والحزن . فاكتمل النقص ، وخلعت المشاعر الإنسانية على الأشياء .

ولا يقتصر عمل الشاعر على أن يكسب الطبيعة المضمون الإنساني كى تحيا بل يوصله هذا الإدراك إلى إبراز الحيوية ، وإشهاد مظاهر الحياة بين الأشياء ، وبيان كيف يتأثر بعضها البعض الآخر في حالة تفاعل مستمر ، يقول في « الناي الأخضر » أو أعواد البرسيم

زمارق في الحقل كم صدحت
فكدت من فرحتسى أطير بها
الجدى في مرتعى يراقصها
والنجيل في ربتى يجاوبها

(١) أغاني الكوخ ص ٩٦ — ٩٨

والضوء في نشوة بنغماتها
قد مال من رآده يلاعها^(١)

فضلا عن تجاوب الإنسان لصداح أعواد البرسيم الفرحة ، فإن الجدى ، ذلك الحيوان يرقص طربا ، وكذلك يطرب النحل على أنغام هذا الصداح .
ولم تقتصر الفرحة على المحسوس من الأشياء والكائنات وإنما شاركها جميعا النور في المداعبة والملاعبة .

في الأبيات الثلاثة الماضية مظهر لحالة نفسية لدى الشاعر ، لم يك بوسعه أن يخلعها على الأشياء الواقعية إلا بفضل الخيال الذي أضاف لها الحس والحركة ، والتجاوب والتفاعل لا يقتصران على الأشياء الحسية فقط ، بل تأخذ الأشياء المعنوية دور المثير للأشياء الحسية ، والمؤثر فيها ، وهذا هو نفسه دور الأشياء الحسية في صيرورة واستمرار ، إنسانية المضمون والخصائص ، مما يتيح للإنسان هو الآخر ، أن يصبح طرفا ثالثا في المجال — أقرأ قوله في الزهر .

رطيبا من النسيم الندى	خشع الزهر في نواحيه ريان
أكام كأسه العطسرى	لثمة الصبا فهز من النشوة
بنفسج مطيب مسكى	وأذاع العبير يخفق في الحقل
الأنفاس يحكى تنهدات الصبى	سار في خاطر السرى وادع
في فؤاد من الشجون خلى ^(٢)	كم شجا عاشقا وهاج اذكارا

فالزهر الخاشع والنسيم الندى والصبا اللائم والأكام المهتزة ، هي نفسها الأشياء الحسية التي سببت ذبوع العبير وهو معنوى ، وأحاله إلى قلب — مثلا — يخفق بالرائحة الطيبة ، وهو صبى وادع الأنفاس يحكى توتراته بلغة تلهب العاشق الإنسان ، وتثير الذكرى لدى مطمئن الفؤاد ، إذن : أطراف الصورة الثلاثة هي : الحسى ، والمعنوى ، والإنسان ، وكلها تجاوبت بتأثير بعضها في البعض الآخر ، وإطار التأثير هذا وفاعلية التجاوب هما من صنع الخيال الذى يعمل على ملء المسافات بين الأطراف مهما تباعدت .

(١) أغالى الكوخ ص ٢٠٤ — ٢٠٥

(٢) أغالى الكوخ ص ٦٥

ولطول معاشرته للطبيعة والناس يدرك أيضا ، أنها لاتقنع باكتساب الخصائص الإنسانية ، فتصبح كما لو أنها مرآة للناس فقط ، إنها أكثر من ذلك .

فالشاعر يقيم بينه وبينها حالة من الوجد تشبه تلك التي بين العاشقين يقول في حاملة الجرة .

أحلامها من فيضه الرائق	جُنَّ جنون البحر لما رأى
من فتنة كالواله الخافق	فصفق الموج على ساقها
جبينه عن لمح البارق	وريع طيف الشمس لماآزا
أحجله من نوره الشارق (١)	فمالت الأضواء عنها لما

فالعلاقة بين البحر والفتاة والشمس والأضواء — هنا — هي نفسها العلاقة بين حبيبين — قائمة على التأثير والتأثر ، في تفاعل ، بعض مظاهره أن يجن الجنون لرؤية الأحلام ، ويصفق الموج كالواله كثير الخفقان فيرتاع طيف الشمس لشدة لمعانه على وجهها ، واستحى النور فانحسر عنها لشدة ماها من صفاء وبياض .

واشتراك بعض عناصر الطبيعة في إبراز قيمة الجمال البادى في هذه الفتاة الريفية بهذا القدر من التفاعل ، هو ذاته من عمل الخيال الذى بفضلها صارت الطبيعة على قلم الشاعر متصلة بعد أن كانت منفصلة ، مشاركة في الفرح والحزن ، ومجسدة لمضمون الإنسان عنده — لكأن الطبيعة والإنسان «واحد» فالعقل الإنسانى هو بمثابة البؤرة التى تركز فيها أشعة العقل التى تنتشر في شتى صور الطبيعة ، وسر العبقرية في الفنون الجميلة هو في وضع هذه الصور الطبيعية في علاقات معينة وفي جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنسانى ، فهى تستنبط هذه الصور والأفكار الخلقية بحيث تجعل من العالم الخارجى عالما باطنيا ومن العالم الباطن عالما خارجيا (٢)

(١) أغالى الكوخ ص ٥٢ — ٥٥

(٢) كولريديج — نقلا عن مبادئ النقد الأدبى ص ٣٢٩

ثانيا : الطبيعة تعتبر ملاذا للشاعر

تعتبر الطبيعة ملاذا للشاعر ، ومهربا من الواقع عندما يشتد تأزمه ، وهى فى هذه الحالة ، تصبح عالما مثاليا يسوده الهدوء ، وتنسحب عليه الدعة ، لىس فيه إلا الضوء ، والصفاء والحب ، تسرى فيه شفافية الروح ، باعتبارها معادلا مثاليا لما يفتقده الشاعر عندما تثقل قلبه المرارة ، ويسيطر عليه شعور بالكآبة ، نتيجة للصور المشوهة فى المجتمع الذى يعيش فيه ، ولاتعنى هذه الحالة ، عنده ، الرفض السلبى لكل مايزى ويعيش كرها ، بل الرفض من أجل الراحة ونشيدان السلوان فى الطبيعة ، والرفض من أجل التزود بالحب والأمل فى عالم جديد .

فهذا الشاعر يستنكر على الفراشة البريئة أن تختلط بعطر الزهور ، وغناء البلابل ، لاختناقهما ، أيضا ، بدخان الواقع المرير ، ناسية عالمها السامى الذى ينشده الشاعر :

وتنفو بجنته النائبة	تعالى نظر فى سماء الخيال
بأفياثه البرة الساجية	ريبع حياة الهوى كلها
فنطفو بغدرانها الجارية	فهيأ نهل فى ظلها ..
يرفرف فى مهجة عافية	ونسبح فى جوها كالخيال
والأمها المرة العاتية	ونسى الدنى وأهاويلها
وعمرى من الحزن فى غاشية	حياتى من البؤس ملهوفة
على لجة فى السنا قاصية ^(١)	فهيأ خذى فلکها واسبحى

الخيال — هذه المرة — لىس فى الواقع المحسوس ، ولكنه فى مخيلة الشاعر ، عالم مكتمل بترائه وتنوعه ، يخفه النور من كل جانب ، يتمنى الشاعر أن يهفو بجنته النائبة ، لينعم بالحب الأبدى بين حدائق البرة .

ولفرط ما سوف يخلع عليه من صفاء يسبح فى فضائه فإنه يصنع خيالا فى الخيال . لينسى واقعه المرير ، والآلام المرة ، وأهوال البؤس والحياة الملهوفة والحزن الكظيم ، إن محاولة صنع عالم خيالى يتصف بما نحلم به ونتطلع إليه هو من عمل الخيال الذى ينى العوالم الجديدة فى مقابل مانرفضه من عوالم واقعية قاسية .

(١) أغانى الكوخ ص ٢١٢ — ٢١٩

ثالثا : تجسيد المجردات في صورة مظاهر طبيعية

وأعنى به تزاخم عناصر الطبيعة في ذهن الشاعر وهو بصدد الكتابة عن موضوعات تبدو بعيدة عن المجال الطبيعي .

ولايعنى هذا أن الطبيعة تحمل مضمونا فكريا ، أو نزعة أخلاقية ، أو أنها تحتوى على أى شكل من أشكال الجمال الجاهزة ، ولكن الطبيعة في هذه الحالة — أشياء صامتة ، مجرد مفردات حسية ، أو عناصر أولية ، تبدو للوهلة الأولى كما لو أنها غريبة عن الموضوع الملازم لها بواسطة الشاعر . ولكنه بعد أن يربط بينها بخياله ، ويقومها في لاوعيه وشعوره ، تصبح القصيدة — في هذه الحالة — ولو أنها هي التي هبطت على مضمونه ، تكتسب ألفة جديدة مع المجرد بإحالتها إلى واقع طريف — يقول الشاعر متحدثا عن الحرية — في قصيدته « شجرة الحرية »

لم أجد من أهلها بين الشجر	دوحة تسقى بمشروب الشر
بلظى الثوزة أو بركانها	تطرح الظل ، وتلقى بالثمر
نبتت في كل صدر نابض ..	فيه للأوطان جرح وأثر
وأطالت فرعها في قمة	تهلك الظل وتحتاج النظر
نخالات في ذراها أغصن	هن للأغلال نعش وحفر

* * * *

من كفاح النيل من أبطاله	ومن الروح القوى المدخر
أنبت الله لمصر دوحة	تسكب العزة من قلب الثمر
نوّرت حرية وارتفعت ،	في سماء النيل شماء الزهر ^(١)

واضح — هنا — أن الشاعر أحال الحرية إلى شجرة وذكر كل ما في مجالاتها — كاللدوحة — الظل — الثمر — الإنبات — الفروع — الأغصن والزهر زد على هذا ماتستدعيه كل كلمة من الكلمات السابقة وتحمله للسياق — في حين يتحدث هو عن حرية ثمنها الدم والأرواح ولكنه وقع تحت أسر رومانتيكية هذه الكلمات النابعة من الطبيعة .

(١) محمود حسن اسماعيل — نار وأصفاد — مكتبة الانجلو المصرية الطبعة الأولى ص ١١٩ — ١٢١

ولم يقف تزاحم الطبيعة في تجربته الشعرية عند هذا الحد — بل أحيانا تملى عناصر الطبيعة عليه — بالتداعى — مضمونا ، يحدده إطار عناصرها — فمثلا في قصيدة الجلاء الكاذب التي كتبها الشاعر عام ١٩٤٨ كاشفا زيف المستعمر وهو ينزل علم الاحتلال من معقل الاستعمار في « قصر النيل » بينما هو رابض على ضفاف القناة — يقول

عابر يحمل في جنبيه أسرار الزمان
وعلى كفيه للعشاق خمر .. وأغان
مر بالدينا قدما فشجاها وشجاني
قلت من أنت ؟ فقالت موجة فوق عبابه
ساحر يجرى ؛ وحلم الدهر يجرى في ركابه
أغريب أنت يانيل مشوق للمغاني ؟
أم جيب يسكب الأشواق في كل مكان
قلت للروح هنا الخليل فمن أين أتاك ؟
وسألت الطير من أعطاك نايًا ورعاكا
وسألت العشب ا من سواك عطرا وسقاكا
ثم أصغيت فلم أسمع سوى آهات صدرى
وإذا الموج يغنى ضاع في الشيطان سرى
كلنا يانيل أصبحنا حيارى في هواكا
كادت النشوة تجربنا رحيقا في حشاكا

إلى أن يقول

قيل إن الدئب عن غابك يانيل ترحل
آه لو كان على الأسوار لأياويه معقل
في غد تمشي إليه صف أحرار بجلجل^(١)

لمجرد أن أعلن — ولو كذبا — رفع علم المستعمر عن « قصر النيل »
أستحضرت صورة النيل نفسه في ذهن الشاعر تداعياتها المتعددة ، الأغاني ،

(١) نار وأصفاد ص ٦٤ — ٦٧

العشق ، الموج ، الحلم ، المغاني ، الأشواق ، الدمع ، الروح الطير والعشب ،
والعطر ، والهوى ، الحشا والنشوة ، ولقد أصبحت عناصر أساسية في بناء
التجربة — هذه التجربة !! التي هي عن « الجلاء الكاذب » وتجاوز هذه العناصر
وترابطها في هذا السياق كفيل بأن يشيع في التجربة رائحة ، الحب ، والعشق
والامتلاك.... الخ واعتقد أن الجو الشعوري حول هذه العناصر ليس هو الجو
الشعوري في التجربة الجديدة إذن ثمة فارق بين ماجلب من ذاكرة الشاعر في
لحظة كتابته القصيدة ، لأنه لم يستطع أن يتخلص — أحيانا — من المدلول
القاموسي ، ومن الطابع الرومانتيكي لعناصر الطبيعة ، وأصاله الفنان ترجع إلى أنه
« قلما يقنع بنقل مناظر طبيعية ، أو تصوير طبيعة صامتة .. لأنه يشعر بأن عليه
أن يملك الواقع لا أن يقتصر على تقبله »^(١) وتقبل الواقع مع التعديل الخفيف فيه
لا يزيد عن كونه في القصيدة نوعا من التكرار المعدل — وذلك راجع إلى أن خيال
الشاعر لم يعمل إلا في إعادة الذاكرة ، أو في استرجاعها بتعديل طفيف .

رابعا : الطبيعة أو بعض عناصرها الحية معادل رمزي للإنسان وقضاياها

يقول الشاعر في القيثارة الحزينة .

بذيب قلب الصخر من وجده	خرساء لكن صوتها صارخ
في الدل مفجوع على حده	دؤوبة الشكوى على راسف
إلا غساء غان عن رشده	دارت به البلوى ، فمارعه
على سبيل مل من جهده	وضلة يسعى بلا رائد
لم يدر نحس الخطو من سعده	أعمى .. رماه السبين في داره
وفت صرف الدهر في كبده	شدت جبال الدل في رأسه
وملعب السوط على جلسده	منادح الضجة في أذنه
عن ضربه العاني وعن كيده	والسائق الأبله لا يثنى
من قسوة المول على عبده	يتلو على آذانه سورة
قسرا إلى مانع عن وجده ^(٢)	كأنه الدهر يزجى السورى

(١) مشكلة الفن ص ٧٧

(٢) أغاني الكوخ ص ١٧ — ٨٠ ، انظر التمهيد ص ٢٢

في اللوحة الشعرية السابقة أبعاد ثلاثة — هي — الساقية — الثور —
والسائق .

ولقد استفاد الشاعر من عناصر الطبيعة الناجزة في بنائها ، وإيحاء العلاقات
الظاهرة بينها في إبراز الشعور الداخلي للإنسان .

الساقية خرساء ، لكن صوتها يذيب الصخر ، ولقرط ماها من ألم المعاناة
لا تمل الشكوى ، إن موضوع شكواها هو الثور الراسف في الذل ، المعصوب
العينين ، الذى يسعى ويدور — ضلة — بلا عائد عليه — وهو لا يملك إلا أن
يفعل ذلك — مكرها — فحبال الذل قد شددت على رأسه ، وصروف الدهر
ومآسيه تفتت كبده ، وأصوات النوح تزجر في أذنه ، كل هذا والسائق الأبله
لا يتوانى لحظة عن ضربه بالسوط الذى لا يجد إلا جلده ملعبا له ، لأنه سوط في يد
ظالم حقوق كل مافى إدراكه ، أنه يتصرف في غيره من العبيد كما يشاء هو .

والثور الراسف في الذل المشدود بحباله ، المعصوب العينين ، فلا يميز أيامه
البيضاء من لياليه السود ، هو ذاته الإنسان المغلوب على أمره في أرضه التى
يفلحها دون عائد منها عليه ، ومصيره الاجتماعى والسياسى مخطط دون تدخل منه
لأنه في عزف المستعمر عبد في يد سيده .

وعجز الإنسان الفلاح عن التعبير عن مأساته هو نفس عجز الثور ، كلاهما
ألهته منادح الضعجة ، والسياط اللاعبة أو الضاربة جسديها ، والشعور الداخلى
الذى تكون حول هذه المواقف أو بسببها عند الإنسان هو نفس الحسرة التى
عبرت عنها الساقية ، بنوحها المستمر على الثور المستعبد .

وإذن — فنوحها معادل خارجى لألم الثور المكبوت أو ألم الإنسان الداخلى —
لأن الثور معادل رمزى للإنسان المغلوب على أمره أمام ذلك السائق الأبله الظالم ،
وعن طريق هذا المعادل الرمزى استطاع الشاعر أن يجسد المأساة وهذا هو أسلوبه
الذى يصوغ به كثيرا من هموم الإنسانية وفرحها .

الفصل الثاني

الصورة

محتويات هذا الفصل

- ١ — الصورة أبرز الوسائل الشعرية في صياغة تجارب الشاعر .
- ٢ — تشكيل الصورة
- ٣ — وسائل تشكيلها
- أ — التشخيص
- ب — تراسل الحواس
- ج — مزج المتناقضات
- ٤ — طبيعة الصورة
- التزاوج والتفاعل
- ب — إدراك التجانس في اللا تجانس
- ج — العاطفه أساس إدراك الأشياء
- د — وحدة الصور وترابطها
- هـ — الإيحاء والإيهام
- ٥ — الصورة المفردة والصورة المركبة
- ٦ — سمات الصورة المركبة
- أ — الاكتظاظ
- ب — التوسع
- ج — اعتماد الصورة على القص والحوار
- ٧ — عيوب الصورة
- أ — الوهم
- ب — التنافر
- ج — الاستسلام لاكتظاظ الصور

١ - التعبير بالصورة

تعد الصورة الشعرية أبرز الأدوات الشعرية التي يستخدمها الشاعر محمود حسن اسماعيل في صياغة تجربته الشعرية . فيها تتجسد الأحاسيس وتشخص الخواطر والأفكار ، وتتكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه . وهى أيضا وسيلته في معرفة النفس وأقاليمها الغامضة ، وارتباطها بأشياء العالم . والقصيدة عنده - دائما - صورة أو مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة والمتفاعلة . فهو عندما يصور موت الشباب يقول :

وأمرع في شاطئيه السكوت	وقالت : لقد غاض سحر الربيع
إذا نسمة من يديه تفوت	وماعاد يخشع ساقى العبير
وخيم في الربوة العنكبوت	تولت طيور ، وماتت زهور
مزامير ماض صداها شتيت	وأقداحنا غادرتها الرياح
ولاطيفها المالع المستميت	ولم تبق حتى خطى الذكريات
وحل الفراغ البليد المقيت ^(١)	تبدد في روضنا كل شيء

فالآيات الستة مكتظة بالصور الجزئية ، وهذه الآيات تعد مقطعا من قصيدة يتعذر الوقوف فيها على صورة غير مجازية ، وفي هذه الرقعة من الصورة الكلية ، نجد التعابير « غاض سحر الربيع » « وأمرع السكوت » « وماعاد يخشع ساقى العبير » « نسمة من يديه تفوت » « تولت طيور » « ماتت زهور » « خيم في الربوة العنكبوت » « أقداحنا غادرتها الرياح » « مزامير ماض صداها شتيت » « ولم تبق خطا الذكريات » « ولاطيفها المالع المستميت » « حل الفراغ البليد المقيت » .

واضح أننا أعدنا كتابة الآيات مرة أخرى على أنها صور ، وهى فعلا كذلك وقد تبدو هذه الصور في مجملها عبثا ظاهريا بواقع الأشياء وألفة الحواس لها ،

(١) قاب قوسين ص ١٩٨

لكنها ، في حقيقة الأمر ، لغة طبيعية لتصوير الشعور العميق — لدى الشاعر — بالحزن على انتهاء الشباب بملاحمه في الإنسان المحب . « سحر الربيع غاض » « وتولت الطيور » « وماتت الزهور » حتى خطأ الذكريات احت ، ولم يعد ثمة « عبير » ففزعت الأقداح ، لم يبق منها غير مزامير الوحشة والخراب ، وأخيرا لم يبق ن المكان « غير السكوت المرع ، والفراغ البليد المقيت » « وخيم العنكبوت » وماذا بعد ؟ غير الخراب ، والوحشة اللذين يعقبان تبدد كل شيء ؟ إن الشعور بهذا النوع من الموت بهذا الشكل ، لا يوجد إلا في إحساس الشاعر ، والعلاقات الكامنة بين هذا العالم المرير في واقعه الشعوري ، لم يدركها إلا هو .

وبناء على ذلك فإن التفاعل بين عناصر التعبير لا تتم إلا في رؤيته الخاصة ، مما يستتبع بالضرورة أن تتلون بدمه .

والشاعر بهذا الاستغلال البارع لعناصر الطبيعة ، قد استطاع أن يجسد الإحساس التجريدي الذي يعانیه ، في مشهد حسي زاهر بالحركة والحياة . في التعبيرات الجزئية التي احتوتها الأبيات الستة ، سحر الجدة ، ولكن كيف استطاع الشاعر أن يجمع بين العناصر المتشابهة وغير المتشابهة في هذه التركيبة العجيبة ؟

٢ — تشكيل الصورة

إن منطق المواضع العقلية والمنطقية يرفض أن يكون « للذكريات خطي » وللماضى مزامير صداها شتيت » ولا يمكنه تصديق أن « للربيع سحرا يفيض » أو « شواطئ » يمرع فيها السكوت » لأن المحاكمة بقوانين الواقع المادى الملموس ، لا تصلح للحكم على « الواقع الشعري » لأنها تتغافل عن دور الخيال في الربط بين العناصر الواقعية في ضوء قوانين الشعور واللاشعور ، وخلصه الأمر ، أن الصورة هي إعادة تشكيل للواقع ، ولا ترتبط به إلا بقدر ما يصبح مكتسبا خصائصها الذاتية ، بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص . فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد ، وبنية جديدة ، تتمثل فيها كل الملكات والحواس ، في لغة هي مزيج غريب من المنبهات المتنافرة ، تكون من الروح للروح ، ملخصة كل

شيء ، الأشداء والأصوات ، والألوان المرثى وغير المرثى ، مجتذبة الفكرة من الشيء ، ومعلقة الشيء بالفكرة ، مجتذبة الفكرة من الفكرة ، ومعلقة المعنى بالمعنى ، بحيث تخضع لحقيقة الشاعر الذى يجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا .
ولتحديد أبعاد العلاقة بين الصور عند الشاعر سنتتبع أبرز وسائله فى تشكيلها وهى :

١ - التشخيص

يستخدم التشخيص ، مقابلا لكلمة personification وهى مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات ، والشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة . وترجع الملكة التشخيصية ، عند محمود حسن اسماعيل إلى إيمانه بوحدة الوجود ، التى تعنى - عنده - أن جميع مظاهر الكون الحسية والمعنوية إنما تجمع بينها الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة والأشياء التى حولنا لها حياة خفية ، وكيان يشبه كياننا^(١) ولعل هذا عامل من عوامل لجوء الشاعر إلى ظاهرة التشخيص ، هذا فضلا عن لجوئه إلى عناصر الطبيعة الجامدة ، مسقطا عليها مشاعره وهمومه لخلق رموز معادلة ، وثمة عامل ثالث ، وهو أن الطبيعة الجامدة مظهر من مظاهر الوجود الإلهى ، فلم لا يبرز الحياة والحركة فيها حتى يحسها غيره من خلال التعبير الجميل ؟

لهذا كان التشخيص وسيلة أساسية من وسائل تشكيل الصورة - عنده - سواء أكانت جزئية أو مركبة .

والتشخيص ملكة خالقة « تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً ، أو من دقة الشعور حيناً آخر ، فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل مافى الأرضين والسماوات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ، ويهتز لكل

(١) انظر الدكتور درويش الجندى - الرمزية فى الأدب العربى - دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٧٢م ص ١١١ ، وانظر الدكتور على عشرين زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة - دار مرجان للطباعة ونشر مكتبة دار العلوم ١٩٧٨م ص ٨٤ - وانظر الدكتور محمد مندور الميزان الجديد - نهضة مصر للطباعة ص ٩٥ - ٩٦

هامسة ولامسة فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة ، وهي هامة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإزادة»^(١)

وليس التشخيص حيلة لفظية يلجأ إليها الشاعر كما نجد بعضاً من صوره في دواوينه الأولى ، تقوم فيها الرابطة على التشابه الحسي ، والتداعي اللفظي ، يقول الشاعر :

وتخال الضحى عليه برودا فصلت من سنا شعاع وعسجد
وقدود النخيل قامات غيد ساكرات من خمرة الطل مبيد
خفقت حولها الدوالي وناحت وتأسست على الأسير المقيّد
لطمت سوقها على الثور حزنا حرة فجعت على مستعبد^(٢)

إن إحالة الضحى إلى برود ذهبية ، لأنه فقط ، يشبه ذلك اللون الذهبي لزهرة الفول ، وجعل أعواد النخيل لاتشبه غير القدود التي تميد من تطويج النسيم لها ، ومن خمرة الطل المسكرة ، وكذلك جعل الدوالي المروعة حزنا على الثور لاتشبه النساء الحزينة إلا في لطم الخدود ، على المستعبدين ، يعين أن العلاقة بين الأطراف لاتتعدى كونها علاقة حسية بصرية ، كل طرف فيها مايزال محتفظا بخصائصه ، ووضوح الإثنية علامة على عدم النضج والتفاعل .

ولايم التفاعل بين أطراف الصورة ، إلا بقوة الوجدان ، ولاشك أن تجربة الشاعر — فيما بعد — نضجت فيها مجازاته ، وتأصلت عناصرها بفعل معاناته المخلصة لكل مايقع في مجاله النفسى ويؤثر فيه .

ولقد شغلته قضية النفس والبحث فيها سواء أكانت النفس الصغرى الكائنة في الانسان أو الكينونة الكبرى — الله سبحانه وتعالى !!

ولقد صنفت مجازاته خلال رحلة البحث فيما يمكن تسميته بالقطب الذاتى^(*) ، ومايسمى بالقطب الموضوعى .

(١) عباس محمود العقاد — ابن الرومي — حياته من شعره — دار الكتاب العربى — لبنان الطبعة السادسة

١٩٦٧م ص ٣٠٥

(٢) أغاني الكوخ ص ٩٨

(*) يقصد بالذاتى النفس أو العقل ، ويقصد بالموضوعى كل ما هو مادى . ولتتبع النظرية انظر كولريديج — النظرية الرومانتيكية في الشعر — سيرة أدبية ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان دار المعارف

١٩٧١

ولقد كان التشخيص في كلتا الحالتين يخلع المشاعر والصفات الإنسانية على « المعنوى المجرد » و « المادى الحى » و « الجامد » يقول الشاعر :

وفي مرة والدجى ملحد
إلى الله أقبل يستغفر
ونفس كئيبه لم تزل
رفات المعاصى بها تنظر
فقلت : وكيف التقى العاشقان
متاب وإثم به يجأر ؟
وكيف الخطايا تصلى ، وكيف
خضوع ورفض به تؤمر ؟
فقلت استريحى ، مرايا النفوس
على وجهها الحق لايسفر^(١)

وواضح أن الصور في الآيات الخمسة الماضية ، يعتمد البناء فيها على التشخيص ، في البيت الأول شخص « الدجى » فأصبح إنسانا (ملحد) (أقبل) إلى الله (يستغفر) وفي البيت الثانى جسدت « المعاصى » فغدا لها « رفات » ثم شخصت فصارت (تنتظر) ولكى يكتمل تركيب الصورة ، فالإثم (يجأر) والخطايا (تصلى) ، وهذه الصفات كلها من خصائص الإنسان . والتشخيص — هنا — قائم على قوة الوجدان للتعبير عن حالة الذنب وضجر الخطايا من حياتها ، والعودة إلى الله ، ولكن التوبة غير مقبولة ، لأن الخطايا لاتصدق في صلاتها ، والحق لايسفر على وجه النفوس غير الصادقة .

وتتضح المفارقة بين الصور المجسدة للذنب ، والصور المعبرة عن المتاب ، في الإنكار الذى يكمن فى الاستفهام الذى تكرر مرتين فى الآيات .

ولقد تحول غير المرئى — فى هذه الآيات — إلى مرئى بفضل التشخيص والحكم على وسائل الربط بين المرئى وغير المرئى لايرجع إلا إلى إدراك وحدة الوجود فى إطار قوانين خفية خاصة بالشعور واللا شعور .

(١) نهر الحقيقة ص ٤٩

ويكثر التشخيص في التعابير الجزئية التي يركز فيها الشاعر — فيما يبدو لأول وهلة — على الاستعارة التخيلية ، أو التشبيه الذي حذفت أدواته وأضيف فيه المشبه إلى المشبه به ، أو الكناية والمجاز بصفة عامة ، مثل الضوء الأسير ، أو هام العصور ، معصوب الرضا ، ينبوع الشعاع ، مصلوب الهوى ، الوهم الضرير ، مقطوع الإياب ، مؤود الشعور ، ابتسام الشعاع وغيرها .

وهذه التراكيب الجزئية — بذاتها — لاتصبح مفهومة إلا في إطار شعور يجمعها في وحدة متكاملة ، كما في الآيات التالية :—

والخطو مسبحة تدور

ولا تحركها يدان

مقهورة الدعوات تفهق بالرياء بلالسان

ويسوقها رق العصور للذله في كل آن

شطحات عبد خادعته شعاعة ،

نسخته ضحكة بهلوان

دورى وصلى واقطفى

بيديك زهرك يا جنان (١)

« الخطو » مسبحة ، مقهورة الدعوات ، تفهق ، تساق ، « والجنان » تدور ، تصلى ، تقطف بيديها ، والذي يربط المسبحة بالدعوات المقهورة ، برق العصور هو ذلك الرياء الذي يجعل هذا العبد هزأة ، لأن العباد — في هذه الحالة — غير صادقين في عبادتهم ، فليبق زهر الحديقة في الحديقة ، لاتقطفه إلا هي نفسها .

العيب — إذن — ليس في العبادة أو التقديس ، فالعبادة جميلة لذاتها ، ولكن العيب فيمن لم يستطع استئثارها .

وليس التشخيص من أبرز الوسائل في تشكيل الصورة الجزئية فقط بل إنه في أغلب الأحيان وسيلة هامة في بناء الصورة المركبة كما يتضح في قصيدته

« موسيقى من الزمان » (٢)

(١) نهر الحقيقة ص ٢٤

(٢) مجلة الثقافة — مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة العدد الأول أكتوبر ١٩٧٧

والمركب طاف
عريان الرؤية .. لامكفوف ، ولاخواف
الزيف أزور ، ومّر ، وفات
والغش انصلب على جفينه .
والمجد نشيد ضاعت منه الكلمات
والشهرة وقفت تضحك في الطرقات
وتطل بلا عينين على الأموات
وترش زوالا ، كانوا فيه ، وعادوا بلا هالات
والنغم الحالم وتر مذبح الزفرات ،
مبحوح الآهات
يترنح بين يدين ، بلا راحت ولا كاسات
مجدوع النشوات
مفجوع اللهوات
يتحرك في اللاشيء بلا حركات
ويدور يدور
ولا يدري من أى فضاء آت

في هذا المقطع التقريرى تكتسب الكلمات (الزيف) (الغسن) (المجد)
(الشهرة) (النغم) (الآهات) (النشوات) (اللهوات) أبعادا إنسانية
بتجسيدها لتصبح واضحة معبرة ، ثم يخلع الصفات الإنسانية عليها في
(أزور — مرّ — فات — انصلب — وقفت تضحك — وتر مذبح —
مبحوح — مجدوع — مفجوع) .

والملاحظ أن الشاعر في الأبيات الماضية لم يكتف بخلع صفة إنسانية واحدة
على الكلمة المجردة ، بل خلع عليها — هذه المرة — أكثر من صفة إنسانية
فالزيف — مثلا — إزور — ومّر ، وفات وكذلك أيضا — فالغش ، انصلب ،
وهذا بعد إنسانى ، أضاف إليه بعداً إنسانيا آخر في الجفنين .
والصور كلها — في الأبيات — لا تبرز المعنى عن طريق التفاعل بقدر

ما يلعب التقابل دوره في تجسيد الإحساس ، إن الإحساس — هنا — يعنى استمرار الجوهر في قدرة « المركب » على أن يطوف « عريان الرؤية لامكفوف ولا خوفاً » في مقابل انتهاء الشكل الزائف وما يلازمه من الغش والشهرة والمجد غير الحقيقي وغيرها من الصفات المماثلة .

بذلك يكون التشخيص صفة عميقة موهلة في كياننا وهو « ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز ، وقد عزا إليه رتشاردز الفضل في تجنب انتشار الدوافع الانفعالية وتبديدها ، لذلك يتميز من كل أسلوب يراد به إحداث مفاجأة أو مخادعة ، فضلاً على أساليب الشرود الذهني التي تفسد العاطفة .

وأهم ما ينبغي أن يحزره التسجيم الثابت رسوخ الإطار العاطفي ، بحيث تتجاوز عتبات الحسى والمعنوى وتلتقى بمقولة لا هى حسية ، ولا هى معنوية خالصة ، وإنما هى الدنيا السحرية التي تجمع الظاهر والباطن والحسى والمعنوى»^(١)

ولقد عاب الدكتور محمد مندور^(٢) على محمود حسن اسماعيل « اضطراب الرؤية الشعرية » عنده « والطرشة العاطفية » قائلاً بأنه يمتلك روح الشعر التي هى قوة من قوى الطبيعة ، والقدرة على الانفعال ، ولهذا فهو يطالبه بالثقيف الصحيح والنظام المركز ، ولقد كتب الدكتور مندور مقالته هذه وهو بصدد تعليقه على قصيدة « حصاد القمر » أو « وحى سياحة قمرية في ليلة من ليالى الحصاد » وقصيدة واحدة لا تكفى لإصدار حكم معمم على كل نتاج الشاعر ، هذا فضلاً عن أن جملتى « الثقيف الصحيح » « والنظام المركز » فيما تعنيان — يجب ألا تقترنا اقتراناً دقيقاً بالقصيدة أية قصيدة شعرية إلا بشكل خاص وإلا أصبحت « صنعة فكرية » وأحسب أن النثر يجب أن يتسم بالثقيف الصحيح والتركيز الشديد ، أما الشعر ، فهو شئ آخر غير ذلك المتسم « بالثقافة الصحيحة » « والنظام المركز » فالصحة والتركيز من معايير العقل ،

(١) الدكتور مصطفى ناصف — الصورة الأدبية — دار نهضة مصر للطباعة والنشر ص ١٣٦ — ١٣٧

(٢) الدكتور محمد مندور — الميزان الجديد ص ٩٩

— والشعر المصرى بعد شوق الحلقة الثالثة — دار نهضة مصر للطبع والنشر ص ١٣٣

ومرد الحكم فيهما إلى الواقع الخارجى ، ولاننكر أن الشعر ثقافه ، ولكنها ثقافة خاصة ، ذات نظام خاص ، مرجع الحكم فيهما إلى ذات الشاعر وصدق شعوره .

وشعر محمود حسن اسماعيل إبراز لغير المرئى ، وإخفاء للمرئى ، وكاشف عن طبيعة العلاقات بين القطبين — مستعينا بكل ذلك للبحث عن الحقيقة ، وغموضه راجع إلى غموض عالمه الشعرى « وطرطشته العاطفية » راجعة إلى ثراء أحاسيسه تجاه الأشياء وتنوعها .

إن الشاعر الذى يستطيع أن يتعمق الأشياء « ويسبر غورها » يصبح بوحشيته الشعرية غير بعيد عن الإحساس بحقيقة هذه الأشياء ، إذ بجدسه الشعرى يستبطن أبعاد العلاقات والروابط بينها من خلال إحساسه المتوقد البصير .

ومادام الشاعر نفسه يتعامل مع أشياء لا يدرك العلاقات الخفية بينها إلا هو نفسه فلماذا تصدمنا الغرابة حينما لا يوافق عقولنا مفهوم العلاقات عنده ؟

الآن علمنا لا يتعدى العلاقات الإنسانية التى تجرى فى أثناء كل تصوراتنا ؟

أم لأن المفهوم الحسى لكل ما نتصوره من علاقات هو أساس معرفتنا العقلية ؟ إن الأمر ليبدو غريبا إذا ما أغفلنا حقيقة جد هامة ، مؤداها أن فى الكون المحيط بنا ما يند عن العقل معرفته ، فمدارك الإدراك العقلى محدودة ، لأننا لانقيس معرفته إلا على أساس فيزيقى « منظم » للأشياء .

والروح .. إنها وعى وتعى مالم يستطيع تحديده بعدا الزمان والمكان فى مجال الإنسان والأشياء هذا فضلا عن أن « عبقرية إبداعه الشعرى » لاتنبثق إلا من روحه ، وتعصيذا للفكرة السابقة نورد قول الدكتور مصطفى ناصف فى « أن التجسيم والتشخيص يتعمقان بناء اللغة ، وضماؤها وأفعالها ، وصفاتها التى ترد علينا ووردا طبيعيا لاشية فيه من صنعة أو أناقة ، ثم إن اتجاهاتنا النفسية ومشاعرنا وطرائق تفكيرنا فى الأشياء غير الحسية إنما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع فالتكوين العقلى ذاته إنما يتم من خلال علاقة الفرد بغيره من الناس» (١)

(١) الصورة الأدبية ص ١٣٥

٢ — تراسل الحواس

مادام موضوع النفس ، والبحث عن الحقيقة داخلها أو خارجها هو ماستحوذ على الشاعر من موضوعات ، ونظرا لما يتصف به هذا الموضوع من تعقد الحالات الفكرية والعاطفية ، بحيث يصبح الشاعر فعالية مبدعة تصهر الموضوع والنفس عن طريق الحسى والخيال ، فإن مثل هذه الحالة تتأني على الألفاظ ذات الدلالات الوضعية ، هذا فضلا عن عدم إمكانية تبسيطها ، فليس ثمة أمام الشاعر — إذن — غير أن يلجأ إلى صنع « لغة في اللغة » « ومادامت اللغة في أصلها مجرد رموز تثير في نفوسنا إحساسا وخواطر وانفعالات يرمز لكل منها لفظ معين ، ومادام الهدف النهائي من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية أو على الأصح أثر هذه التجربة من نفس إلى نفس ، فإنه يصبح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستنفذ كل مافي نفسه وينقله كاملا إلى نفس الغير ، أن ينقل ألفاظا من مجال حسى معين إلى مجال آخر إذا كان في هذا النقل مايعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسى إلى الغير » (١)

والأصل في هذه اللغة هو المصدر الواحد النابع من وحدة الوجود ، التى تعنى وحدة الجوهر مهما اختلفت المادة وتعددت مظاهرها « فجميع الألوان تحويل من النور ، وكل عطر مزيج من الهواء والضياء والتعابير الأربعة التى تربط المادة والإنسانية أى الصوت ، واللون ، والعطر ، والشكل ، ترجع كلها إلى أصل واحد » (٢) ولعل تلك المشابهة والاتصال الوثيق بين تلك العناصر راجع إلى أن كل مافي الأرض مرتبط بأسبابه السماوية ، بمعنى أن الأرض تحمل معانى السماء ، أو أن السماء هى التى تخلع على الأرض وأشياؤها بعض معانيها ، فلا غرو — إذن — فى أن تتشابه الحالات النفسية التى تبلغنا عن طريق الحواس المختلفة ، مادامت ترجع فى أصلها إلى مصدر واحد ، بل إن تجاوبها بهذا الشكل يجعلها قادرة على استيعاب الحالات النفسية المعقدة للشاعر ، والإفصاح عن مضمونها الحيوى الغامض فى صورة الإحساس به .

(١) الدكتور مندور — الشعر المصرى بعد شوق — الحلقة الثالثة ص ٣٣

(٢) الدكتور أنطون غطاس — الرمزية والأدب العربى الحديث — دار الكشاف — بيروت لبنان ١٩٤٩ م

« تراسل الحواس يعنى وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى .

فنصف المشمومات — مثلا — بصفات المسموعات ، ونصف المرئيات بصفات المشمومات ... الخ

وهذا النقل وسيلة لإبراز الأثر النفسى والإحساس الدقيق .

بهذا المفهوم يعد محمود حسن اسماعيل بارعا فى خلقه لغة تبدو للذين يتشبثون بظاهر العلاقات المباشرة وشكلها ، خلطا وهذيانا ، لكنه فى واقع الأمر ليس إلا معبرا حقيقيا عن العلاقات الخفية بين الأشياء وحقيقة ماينها من روابط يقول الشاعر :

إن دعاك العطر ، فامضى .. واتركيه لشذاه
كم سكرنا من أماسيه وأشجانا ضحاه
وزرعنا فيه أحلاما ، طواها من طواه
وشدوناه ، وكنا نغما يشجى رياه ..
ساحرا ينجل لحن الطير فى الروض صداه
وسهونا مرة فى الفجر .. لم نشرب طلاه
فتوارى عن ليالينا ، وخانتنا رؤاه
فاشرى من عطرنا الآتى ولو طال لقاه^(١)

فى الأبيات السابقة يكتسب العطر ، وهو من مدركات حاسة الشم ، أبعاده العميقة بسبب إحالته إلى أكثر من مدرك ، فهو فى البيت الثانى يحال إلى حاسة الذوق فيكتسب صفات المذوقات المسكرة ، وهو كذلك فى كل من البيتين — السادس — فى (لم نشرب طلاه) والثامن فى (فاشرى من عطرنا) وتتراسل حاسة الشم مع حاسة البصر فيخلع على العطر صفات الأخيره لأنه أصبح من مدركاتها بإحالته إلى (نهار له ضحى يشجى) وكذلك بإحالته إلى (رايه) تزرع فيها الأحلام . ولم يقتصر التراسل بين الحواس الثلاث بل تجاوبت جميعها مع

(١) قاب قوسين ص ١١

حاسة السمع فصار العطر (نشيدا) و (صدى) وهما من مدركات الحاسة الأخيرة .

والتراسل في الآيات شديد الوضوح ، لكنه ليس تراسلا جزئيا ، فيكتفى فيه بإحالة العنصر من مدرك إلى مدرك آخر مرة واحدة .

فالعطر وهو عنصر واحد في الآيات قد اكتسب أكثر من خاصية خلال إحالته إلى أكثر من مدرك ليثير في النفس المشاعر والعواطف الخاصة ، وهى بلا شك أحاسيس دقيقة ، لا يمكن تصويرها إلا بلغة دقيقة ، ترجع في أساسها إلى المجال الوجداني الواحد الذى هو مصدر هذا الإحساس المعقد .

٣ - مزج المتناقضات

هذه أيضا ، من أبرز الوسائل التى يلجأ إليها الشاعر بالإضافة إلى الوسيلتين السابقتين ، فى بناء صوره ، وتعنى أن الشاعر يمزج المتناقضات « فى كيان واحد يعانق فى إطاره الشئ نقيضه ، ويمزج به مستمدا منه بعض خصائصه ومضفيا عليه بعض سماته ، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المهمة التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل »^(١)

وكثيرة تعبيرات الشاعر الجزئية التى يمزج فيها بين المتناقضين مثل « الصمت رباب » لنشيدى « أين المفر ص ٦٧ » وبصمتك ناى قدسى « أين المفر ص ٧١ » والصمت يهرف كالعجوز تلقن الأطفال لغوا « أين المفر ص ١٦٤ » .

« ونسيت السكون وهو عزيف أبدى الصدى أشل المثنى » أينالمفر ص ١٦٤ « وتلفت واهما على الحائرين إذا بوغثوا باخضرار الفلاة » قاب قوسين ص ١٧٣ « وألف شيطان بغى الوجه باغى الجسد .

محزم من الخطايا بشهاب أسود .

يخطف كل تائب بسهمه المسدد « قاب قوسين ص ١١٢

فى كل من الصورة الأولى والثانية مزج بين الصمت والرباب الذى يلزم

(١) الدكتور على عشرى زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٤

النشيد — وهو مضاد للسكون . والصمت في الثالثة والرابعة يستحيل إلى حركة ، إحداهما بالفعل (يهرف) والأخرى بإحالتها إلى عزيف إبدى الصدى .

وتم المزج في الصورة الرابعة بين الفلاة الجرداء وبين الزرع الأخضر وفي الصورة الأخيرة تم المزج بين لونين مختلفين متناقضين ، هما اللون الأبيض في (شهاب) واللون الأسود .

في الصور الأربع الأولى إيجاء بأهمية الصمت في حياة الشاعر وبكونه ذا معاني وإحساس يثبتان الوجود في لحظة الصمت في مقابل الموت الذي يحس به في حالات المرارة .

وفي الصورة الخامسة ، يوحى المزج والتركيب بألفة الفلاة التي يتحدث عنها الشاعر ، ونفى الموت عنها وامتلائها بالحياة والنمو كى تنتفى عنها الوحشة والغربة ، والنفى والحرم .

ولقد جرد الشاعر — عن طريق هذا المزج — الصحراء من مفهوم المواضع العقلية المتفق عليه إلى مفهوم نفسى خاص به .

ويدلنا المزج في الصورة الأخيرة على ما يمكن أن يصل إليه خداع الشيطان للإنسان ولاسيما التائب ، عن طريق الاختلاط والامتزاج بين الصحيح وغير الصحيح حتى يمكن أن يؤدي غرضه من خلال التشوش والاضطراب .

٤ — طبيعة الصورة وسماها

نظرا لأن الصورة عند الشاعر تعتمد في تشكيلها على اختلال الحواس ، وتداخل الإدراكات ، فهي صورة لاتهم بالظاهر من علاقات الأشياء .

فكل حدودها تنحل وتتفاعل لتكون قادرة على التعبير عن الحالة الباطنية ، بحيث تصبح الصورة حدسا مفاجئا .

وتبعا لهذا فإن ما يميز هذه الصورة ، هو طبيعتها القائمة على التفاعل والتي تعمل على اكتشاف التجانس في اللاتجانس من خلال الشعور الذى يشيع الوحدة والانسجام في القصيدة ، وسنحاول أن نعرض لهذه السمات في الأقسام التالية :

أ - التزاوج والتفاعل

إن العبث بمفهوم أرسطو للاستعارة أصبح أمرا ضروريا أمام شعر محمود حسن اسماعيل الذى تذوب فيه أطراف الاستعارة ، بحيث لا يصبح للمقارنة والمشابهة أى معنى على الإطلاق ، فهو حينما يقول

مازلت فى دوامة الليل على دوامة النهار
أخترق الأرواح والأشباح .. فى دوامة القيثارة
وكل ما عرفت .. ألى تهت بين عالم مختار
أعطيه ما أقطف للوجود من حدائق الأسرار
وأشرب النيران خلف ظائر مجنح المزمار
أدور حيث دار فى آفاقه ، أطيح حيث طار (١)

لا نستطيع أن نقول ، إننا هنا أمام استعارات حلت محل مجموعة من العبارات الحرفية ، ولا كلمات أبدلت من كلمات أخرى لعلاقة المشابهة أو النسب ، وتبعاً لذلك فلا يمكن أن نعتد بالتشبيه المضمّر ، الذى أضيف فيه المشبه إلى المشبه به ، فى « دوامة الليل » و « دوامة النهار » أو فى استخلاص المعنى فى التضاد الكامن بين « الليل » و « النهار » وكذلك أيضا لا يمكن أن نأمن إلى التفسير البلاغى الفقير فى الاستعارات المكنية التى نضطر فيها إلى افتراض أن المستعار حذف فى « عالم مختار » و « أشرب النيران » « حيث دار » — مثلا — ورمز إليه بشيء من لوازمه هو على الترتيب — الحيرة ، الشرب ، الدوران الخ

كما لا يمكن أن نستبدل بالمعايير البلاغية القديمة ، التى يميزها احتفاظ حدى التشبيه أو الاستعارة بخصائصها الطبيعية إلى حد كبير خلال الصورة ، قيما نقدية شاعت على أقلام المحدثين من النقاد كالتشخيص ، والتجريد ، والتراسل فهى حينما تدرس فى إطار الصور الجزئية بمفهومها التقليدى الضيق الذى لا يهتم إلا بالمشابهة والمناسبة . لاتعطى أكثر من مدلول مباشر مختل الأطراف مضطرب العلاقات ، فنشبت بذلك عجزنا أمام رؤية الشاعر العميقة ، وتراكيبه الغريبة .

(١) محمود حسن اسماعيل — موسيقى من الحيرة — الأهرام القاهرية ٢٠ من أغسطس ١٩٧٦م

إن الصورة الجزئية « دوامة القيثارة » في الفقرة الشعرية السابقة لاتعنى مجرد الاحالة على حاستى « البصر » و « السمع » فالتجاوز لهاتين الحاستين أمر طبيعى فى سياق شعرى كهذا ، لأن إحداهما غير قادرة على إعطاء الإحساس ذى المعنى الكامل من هذه التركيبية .

إن الإحساس ذا المعنى هو — بلا شك — فى الناتج من تفاعل الدوامة « البصرية » مع « القيثارة » السمعية بمعنى أن التعبير عن حالة التشوش التى يعيشها الشاعر فى اختلاط الليل بالنهار ، دوامة نغمية ، فكل مايعيشه الشاعر مضطرب غير محدد الرؤى مما جعله تائها فى عالم قلق حائر .

ولإيضاح هذه الحالة ، انحلت العلاقات بين المدركين (البصرى ، والسمعى) من خلال إعادة التركيب فى عناصر جديدة ، فى تركيبية جديدة ليست هذه العناصر لإحداهما دون الأخرى ، وإنما هى عناصر الكائن الجديد الناتج من التزاوج بين الكلمتين ، حاملا هذا الكائن بعض صفات الحدين اللذين كانا متميزين لمدركين مختلفين ، قبل عملية التفاعل (*) هذه ، إن صفات هذا الكائن الجديد ذات مدرك موحد ، لايهم الشاعر فيه أن يكون متفقا مع منطق الواقع ، أو مختلفا عنه ، و « ودوامة القيثارة » تركيبية قد تبدو معقدة لأول وهلة ، ربما بدأ ذلك لأنفصالها عن السياق الشعرى ، أما عند التحامها مع مثيلاتها من التركيبات الأخرى ، فإنها تصبح قادرة على إعطاء الإحساس بالجددة المتخيلة ،

(*) خلاصة نظرية التفاعل أن الاستعارة عبارة عن فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفين تعملان خلال كلمة أو عبارة واحدة تساندتهما ، ومعنى هذه الكلمة أو العبارة هو الناتج عن تفاعلها — انظر الدكتور مصطفى ناصف . نظرية المعنى فى النقد العربى — دار القلم ص ٨٦

وتزاوج الصور يعنى أن الصورة الواحدة ترسم وتوظف بالكلمات التى تجعلها حسية وجلية للمعنى أو للأذن أو اللمس — لأى من الأحاسيس — ثم توضع صورة أخرى قربها ، فينبج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منها ، ولا هو معنى الصورة الثانية ، ولا حتى مجموع المعنيين معا بل هو نتيجة للمعنيين فى انصالحهما — وفى علاقتهما الواحد بالآخر .

انظر ارشيبالد ماكليش — الشعر والتجربة وترجمة — سلمى خضراء الجيوشى — دار اليقظة العربية — ومؤسسة فرنكلين بيروت ١٩٦٣ ص ٧٧

وانظر أيضا — الدكتور جابر عصفور — الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى — دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٤ ص ٢٧٣

وبالتالى بالعاطفة القادرة على الكشف عن المعنى « فدوامة القيثارة » إجماء بما وراء الليل والنهار ، والأشباح والأرواح من حيرة فى الشعور واضطراب فى الرؤى ، ربما كان ذلك معنا على تصور عوالم الرهبة الغريبة ، فى حالة غياب الحواس ، للاستعانة بما فيها فى حل عقدة — مثلا — أو تفسير أمر لا يقدر على فعله فى الظاهر والواقع المشاهد .

وفضلا عن هذا فإن « لدوامة القيثارة » دور الأنيس الذى استجمعت فيه كل أصوات الطبيعة وغموضها ، بشكل يوحى بغموض العالم الذى يلججه الشاعر ، أضف إلى هذا أن فى حالة الغموض التى تشيعها « دوامة القيثارة » يتيح الشاعر لنفسه فرصة عدم الانشغال بأية أصوات أخرى غير الأصوات الآتية من بعيد حيث ينبعث التغريد من « طائر مجنح المزمارة » غير عابئة بعلائقها الحسية التى تشغلها عن استشراق العالم غير المنظور فى كونها « تشرب النيران » .

المهم أن الشاعر فى كل هذا ، يرتفع على حدود الزمن (الليل والنهار) وحدود الظاهر والباطن (الأشباح والأرواح) مختلسا لحظات النشوة والاختلاط النفسى ليدرك أن العلاقات التى كانت ظاهرة للمدركات المنفصلة فى الواقع ما عادت تحمل فقها الواقعى ، ولأنها تعبر عن عالم غير مرئى ، لعله عالم ترجع فيه الأشياء إلى أصولها ، فالروابط بين الأشياء الأخرى ، تبعاً لها قد انحلت هى الأخرى ، والتقت الحواس بالحواس — دواما غرابة — فى دوامة شملت جميعا ، دوامة تسمع ، ودوامة ترى ، ودوامة تحس ، ودوامة تشم ، ودوامة تتخيل ، فتصبح موسيقى من الحيرة بين الظاهر والباطن ، الحسى والمعنوى ، الأرض والسما ، الطبيعة والروح ، أو السطح والأعماق .

(ب) إدراك التجانس فى اللاتجانس

ولكن كيف يتوصل الشاعر إلى التجانس ، فى الأشياء اللاتجانسة ؟
إليك هاته القصيدة كاملة لعلها معين لنا على استقصاء فكرتنا والتدليل عليها .

أصبحت رغم درى الكبير (*)
الأعرف الشوك من الزهور
ولا وقوف الخطو والمسير
ولا انتفاض الدمع ، والسرور
ولا الرى من خضرة الغرور
ولافصيح العشب ، والعمور
ولا وميض النور ، وهو نور
أخفته الليل بلا ستور
.. فعالمى ، ليس هو المنظور
ولا مرايا البصر المقهور
ولا اندهاش الوتر المبهور
بكل شىء حوله يدور
* * *

فالليل .. ليس نشوة يجرعها النيام
ولا احتضار النور فى توهج الظلام
ولا ابتسام الدمع من تبرج الأحلام
ولا الرؤى من خيلة الغطيط فى القتام
ولا هدوء القلق المصفد الآلام
ولا وضوء الإثم من بحيرة الأوهام
.. لكنه قيارة للروح ، فى عزيفها كلام
يسمعه من يسمع الأسوار من غباوة الأجسام
ومن يرى بحسه تحرك الرنين فى الأنغام
* * *

يازهرقى لاتسبلى فى ليلك الآكام
فالنور فى شذاك .. فى هواك .. فى سكونك التتمام
سيان إن توهج العبير ، لون الليل فى الضرام

(*) أعيد نشر هذه القصيدة — بعد وفاته بعنوان موسيقى من النور — فى ديوانه موسيقى من السر .

لاتغمضى جفنيك .. فاللهيب في الحياة لاينام
والسحر في اشتعاله ، لايعرف الضياء والقنم
لنحترق : أونفترق !! ويهدل السكون بالسلام
وتستمر خيبة القشور
في لغوها وشجوها تدور
حتى تقول رأيتها العصور !!
مازلت في دوامة الليل على دوامة النهار
أخترق الأرواح والأشباح .. في دوامة القيثارة
وكل ماعرفت أتي تهت بين عالم مختار
أعطيه ماأقطف للوجود من حدائق الأسرار
وأشرب النيران .. خلف طائر مجنح المزمارة
أدور حيث دار في آفاقه ، أطيح حيث طار
وارتمى في غيبه ، واستقى ، وأعرف الشوار
وأسمع التغريد من جناحه .. لو رفض المنقار
وأخلع الطريق للإنسان في مسيره الغدار
والحب للحياة ، في انفعالها المشوش الغرثار
ورشفها الخيلة والشحناء ، في تداول الثمار
والحدق ، والتمالق الموعل ، في تناهش الغبار
والزور للزمان في انسحاره الملفوف بالتكرار
.. ولم أزل نشوان ، بل حيران .. من تناقض العبير
أسقيه عطرا ، جارف الإيقاظ للضحى وللغدير
وشوكة من مهجتي عواطف تمزق الشعور
ولم أزل أدور

كظلمة مصلوبة العذاب .. فوق وهج من نور^(١)

★ ★ ★

(١) محمود حسن اسماعيل - موسيقى من الخيرة بين السطح والأعماق - الأهرام القاهرية ٢٠ من

اغسطس ١٩٧٦م

إن اختلاط الواقع وأشكاله لدى الشاعر ، جعله ، على الرغم من احتضانه لهذه الأشياء لايفرق بين الشوك والزهر ، ولا بين النمل والطير ، أو بين التحرك والمسير ، وأيضا لايستطيع التفريق بين انتفاض الدمع والسرور ... الخ

إن اختلاط العالم الواقعي لدى الشاعر ، مرده إلى الإيمان المسرف بضرورة اكتشاف الذات ، معلقا على هذا الاكتشاف باختلال الحواس ، وتجميع المتناقضات ، بحيث يجد الألفة في التضاد ، والتواد في التنافر ، والنور في الظلام ، والخريف في الربيع ، والعطر في الأعشاب الخ ... الخ .

« وخضرة الغرور » « فصيح العشب » « مرايا البصر المقهور » « احتضار النور في خضرة الظلام » « وابتسام الدمع من تبرج الأحلام » و « هدأة القلق » و « وضوء الاثم » كل منها صورة جزئية هي في بنائها — بحد ذاتها تبدو غريبة — وحينما تصبح بناء في كل تبدد غرابتها في شكل سافر ، وعندما نفرض مشكلة الغرابة هذه ، تصبح الصورة متميزة بالألفة والتواد في سحر يجمعها جميعا مولدا إحساسا موحدًا فائقا للعادة ، لايتسم بالغرابة إلا من حيث كونها مصاحبة للجددة والابتكار .

إن الشاعر — هنا — لايبحت عن المشابهات الموضوعية بين الأشياء ، وكذلك لاتتراص هذه الصور جنبًا إلى جنب بدافع التداعي للاشتراك في الصفات ، أو في بعضها ، فالتقيد الخارجى أو الطابع المحدد للدلالات لايمكن أن يندرج إلا تحت العلم الذى يعالج مايرى ، ويلمس ويقاس ويوزن . أما الشاعر فهو ذلك الذى يشيع في أنفسنا الحنين الفطرى إلى النظام والتناسق ، ولكن في إطار الحالات الداخلية النفسية التى تجعل الاستعارة حدسا مفاجئا .

والشاعر — هنا — يصلنا إلى الألفة والتواد عن طريق استبقائه على معنى التقارب والتباعد في الصورة على أن يتعاوننا بشكل مباغت على خلق « الإحساس الموحد » من خلال تفاعل الصور وتزاوجها .

إن الصورة الجزئية في « خضرة الغرور » لاتعنى فقط إضافة الحاسة البصرية ، وهى مدرك الخضرة إلى المعنى المقصود به الغرور . ولكن الشاعر — هنا — قد

خلق مقولة لا هي حسية خالصة ، ولا هي معنوية خالصة وبالتالي ليست الخضرة
بديلا لكلمة أخرى للمناسبة . فالدلالات المرتبطة بكلا الطرفين ، ليست هي
نفسها الدلالات الجديدة المرتبطة بهما ، في كونهما واحدا في الاستعارة .

إن الخواص الأولى لهما — أعيد اختيارها — واستبقى على ما يهيم الإحساس منها
فأبرز ، واستغنى عما لا يهيم التجربة ، فأهمل ، فكلا الطرفين أعمل في الأخر
وأكسبه ، وبالنظر إلى المعاني القديمة ، والمعاني الجديدة التي استبقيت من خلال
عمليتي التحليل والتركيب ، يصبح المعنى الناتج عن هذا التفاعل « خضرة
الغرور » حاملا الزيف الذي يلزم المرئي في مقابل الخضرة الحقيقية للبرني في العالم
المرئي .

وكذلك يصبح العشب غير قادر على إعطاء نكهة العطور في مقابل العطور
الحقيقية لحدائق العالم غير المرئي .

والعلاقة بين الزيف والحقيقة ، هي تماما كالعلاقة بين النور والظلام ، الأخر
من سمات الزيف ، والنور الذي يعتبر الكشف العام للحقيقة ، يحتضر في عالم
الفعل والشحناء والحدق . وانتصار غير الحقيقي على الحقيقي ، الظلام على
النور ، الشر على الخير ، في واقع الحياة ، وممارسات الناس جعل الشاعر تائها
غير قادر على الفصل بينهما ، فأصبحت الأشياء عنده تقترب بأضدادها في
(ابتسام الدمع) (هدوء القلق) (ووضوء الإثم) حتى الليل لم يعد سكنا ،
ولأثباتا . بل أصبح الليل مسرحا ، لإشهاد الغريزة من خلال الفعل والشهوة ،
ومن خلال الجسد والجهل ، من خلال التخبط واللا إدرية .

ولعل كل هذا وغيره هو ما يتجسد في الصورة الجزئية « وضوء الإثم » فالعلاقة
بين الأشياء التي لا علاقة ظاهرية بينها ، هي أهم ما يميز الصورة الفنية عند محمود
حسن اسماعيل ، بل عند كل شاعر حقيقي .

وهو من خلال هذا التنافر الظاهر يحس المطلق ، أو يساعده إحساسه على
اكتشاف الحقيقة . فالحقيقة الجزئية التي يكتشفها الشاعر ، هي أن « اللهب
في الحياة لا ينام » ، والسحر في اشتعاله ، لا يعرف الضياء والقمام « إذن فلا بد من

استمرار الثورة على القشور التي لاتدور في أبعاد من لغوها ، وشجوها ، لكن العصور لابد يوما أن تقول رأيها في هذه الحقيقة .

بذلك يكون الشاعر قد جعل للحقيقة وجهين ، أو اكتشف لها وجهين ، الوجه الخارجى ، وهو للمرئى من العالم ، أما الوجه الداخلى ، فوجه حقيقته الشعرية ، من خلال عالمه ، « فعالمى ليس هو المنظور ، ولأمرايا البصر المقهور ، ولا اندهاش الوتر المبهور ، بكل شىء حوله يدور » وهذه الحقيقة ، ليست بعيدة عن تلك التي وصفها « وردز وورث » بأنها تلك التي « تنقل حية إلى القلب عن طريق العواطف » .

(ج) العاطفة أساس إدراك الأشياء

بالعاطفة ، يستطيع الشاعر أن يدرك الأشياء ، أو أن يترك الأشياء تفكر داخله ، يتلون بدمه ، وبالعاطفة أيضا يدرك ماينها من علاقات ، وبها يستطيع أن يجمع المتناقضات ، والمتباعدات ، والمتناقضات . فهي انسوخ الأكبر لرؤية الشاعر للكون رؤية شعرية ، والتغلغل فيه بهذه الرؤية إلى إبعاد الأبعاد . حيث يحتوى المعنى الجرد على معان أخرى غير مجردة والمدرک على مدرکات عدة .

وهو في دوامة الليل والنهار ، ودوامة القيثارة ، يكتشف أن العبير متناقض « ولم أزل نشوان ، بل حيران .. من تناقض العبير » ومن خلال تناقض العبير وحده — مثلا — يدرك الشاعر سر العلاقة بين « العطر » و « الصخرة » و « الغدير » وبين « الشوك » والعواطف التي تمزق الشعور — و « الظلمة المصنوية العذاب : إن رص الكلمات بهذا الشكل لايعنى ورود فكرة المقارنة وإعمالها ، ولكننا نعنى أن تزاوج الصور — هنا — يثير الشعور فيما بينها ، الشعور بضرورة التوحد ، وثناء العطاء السار الذى يشيع فيه الحب ، ويصبح النور الداخلى للعالم توهجا نورانيا على الأشياء فى العالم الخارجى .

إن الشعور — هنا — يكتشف شيئا أكثر من الشعور ، ويفضل تزاوج الصور وتفاعلها ، يصبح رؤية « التجانس الكونى » ممكنة لغير من يعمى عينيه

عن تجانس اللاتجانس ، لأنه يود للأشياء غير المتجانسة أن تتلامس ولايستطيع تحمل فكرة تماسها وتلامسها^(١)

إن التجانس الكوني لايمكن إدراكه الا بخيال الشاعر ، والشاعر وحده ، لأنه قادر بشعوره على إدراك العلاقة التي تنتظم الظواهر وتحكمها فهو « من يرى بحسه تحرك الرنين في الأنغام » .

ولكن !! لم نقول التجانس الكوني ؟

مالذي يجعلنا نعتبر التجانس الكوني ، على فرض وجود هذا التجانس ذا معنى ؟

إننا نفعل ذلك لسبب واضح ، ذلك أنه يجعل للتجربة نفسها معنى ، يجعل لها معنى بكلماتها أو برموزها هي نفسها ، لا يرموز معادلة معدة سلفا — « فنرى أن التجربة في كلتا الحالين ، لاتعنى شيئا ، إلا بتحويلها إلى شيء آخر ، فإن كانت شذرات التجربة هي في حقيقة أجزاء من كل وإن كانت علاقة الأجزاء الواحد منها بالآخر ، ومن ثم بالتجربة جميعها قابلة لأن ترى وتلمس ويشعر بها في الشذرات نفسها ، فإن هذا يدل على وجود معنى في تلك الرؤية ، وفي ذلك الحس ، وذلك الشعور ، معنى فائق للعادة »^(٢)

د — وحدة الصور وتربطها

تتكون القصيدة من صورة كلية ، أو مجموعة من الصور المركبة ، وكل صورة مركبة تتكون بدورها من مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة . وقد تبدو الصور المكونة للقصيدة — لأول وهلة — متنافرة ، نظرا لأن عناصر تكوينها من أودية مختلفة ، لكن ثمة خيط يجمع بينها جميعا ، بحيث يصبح كيانا واحدا يخلق في المتلقى استجابة موحدة ، معتمدة في ذلك على الحركة الداخلية فيها . يقول الشاعر

(١) انظر الشعر والتجربة ص ٨٥

(٢) المرجع السابق ص ٨١ — ٨٢

سمعتك توقظ الموتى
على خلودى !!
وتقرع راحتك الباب
حول سكينه الأبد !!
تدق .. تدق
حتى تورق الأكفان بين يديك
وتزرع صمتها أبدية خرساء
ساحتها تطير إليك ا
وتزرع نفسها الأرواح
فوق جذوع رابية بلا أغصان
حدائقها مسخرة
تفوح بعطرها النيران !
.. يطل بزهرها الشهداء
من ظمأً لنار صدك
وتصرخ آهة هالعة للصبر
هالعة ليوم لقاءك^(١)

إن تتبع الصور « توقظ الموتى » « ترعشهم وتنشرهم على خلودى » « تقرع راحتك الباب حول سكينه الأبد » « وتورق الأكفان بين يديك » « وتزرع الأرواح نفسها » « فوق جذوع رابية بلا أغصان » « يطل بزهرها الشهداء من ظمأً لنار صدك » « وتصرخ آهة هالعة ليوم لقاءك » يرجعها — إذا ما حاولنا إرجاعها إلى مصدرها — إلى مجالين أو منبعين !

إولهما : لحظة من لحظات السكون المطبق على المقابر الخربة التي تضم رفات الأموات .

وثانيهما : لحظة التحول التي تعترى الطبيعة حين بداية الخصب والبعث الجديد عقب فصل مجذب موات .

(١) صلاة ورفض ص ٧٠

وفيما بين المشهدين : مشهد الموت ، ومشهد الحياة . تتجسد صورة الباعث الجديد ، المتسم بملامح أحد الأنبياء ، لعله من كان يقدر على إحياء الموتى بإذن ربه ، فكانت صورة « الإيقاظ » وبث الروح أو « الرعشة والنشر » و « قرع الأبواب » .

إن تتبع ظهور أعضاء هذا الصوت ، أو هذا الآتى — واحدا واحدا ، حتى تكتمل صورة هذا الهاتف الضخم الذى يوقظ الموتى ، ويحيلهم إلى معان ترعش خلد الإنسان ، فتوقظه ، ثم ينتقل ناحية باب السكينة الأبدى يقرعه ويدهقه حتى تستحيل أكفان الصمت الأبدى الأخرس إلى حركة تدب فى الموات ، وحياة تسرى فى الهامد من الأشياء ، فتستحيل المقبرة الخرساء ، التى يوحى صمتها بوحشة الأبدية ورهبة القبور إلى مشهد للطبيعة ، وهى تبتدأ الانبات من الجذوع حتى تكتهل الأفرع وتورق ، وتزهو تلك الزهور الحمراء ، التى تفوح من عطورها النيران فتعلن قيامة البعث الجديد — يجعلنا نحس بمدى ما يوحى به الرمز « الأكفان » فى مقابل صورة البعث الجديد ، ومدى ما يوحى به فى ضوء الرمز (الأرواح) .

إن صورة الأكفان ، استمدت أبعاد طبيعتها من سكينه الأبد التى كانت ترين على القبور ، وترتبط بالصمت الأبدى الأخرس .

إن هذه الصورة توحى باستحالة انتهاء الفناء والموت المطبق توحى باللاعودة إلى الحياة ، حياة الإنبات والأخضرار ، إنها لا توقظ هذا الشعور فى النفس إلا إذا انفصلت عن سياقها الشعري . ولكنها فى ضوء الأرواح التى تزرع نفسها فى رابية — لايسهل الإزهار فيها — فتزهو الحدائق وورودا حمراء ، يحملها الشهداء ، وتفوح بالنيران التى تغسل العمود القديم — توحى بمدى ما يدهش المرء من صيرورة الموت إلى الحياة ، وأنه من الحياة يبدأ الموت ، كما أنه من الموت تنبعث الحياة . وليست بينهما حدود فاصلة فكلاهما يتفاعل مع الآخر ، يأخذ منه ويعطيه . الأكفان (التى تعنى الموت) تورق الحياة ، وتنزع الصمت الأبدى ، وجذوع الرابية التى بلا أغصان ، تزهو بالأرواح ، فتصبح حدائق يفوح بعطرها النيران ، فتتطهر القبور ، وتحرق سكينه الأبد ، وتغسل الأكفان ، ويشهد الكل حيا فى يوم اللقاء .

والخييط الذى يربط بين هذه العناصر جميعا هو الإحساس بصيرورة الحياة وديمومتها ، وأنه ليس ثمة موت أكيد ، فالموت ليس إلا فى الظاهر فقط . وأن ما يحدث فى الوجود ليس إلا كتعاقب الفصول وتبدلها .

وخللاصة ما فى الأمر أن كل ما يحدث هو برهنة على استمرار الحياة . الصور — هنا — حية نامية تقوم مقام البرهان الوجدانى عليها ، فهى متأزرة فى أبعادها الثلاثة — (الموت — البعث الجديد — الباعث الجديد) تأزرا موحيا لا يضعف من قوتها انتقالها من الهامد إلى الحى أو من الشئ إلى نقيضه ، مادام وراء هذا الانتقال حركة داخلية مصاحبة ، وهى على الرغم من أنها تعبر عن أفكار تجريدية — الباعث — الموت — البعث — الحياة — الانتصار متأخية متأزرة ، دوئها مباشرة من الفكر أو منطقته ، أو البرهنة العقلية فيه .

فالصورة والفكرة شئ واحد ، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ،^{٣٥} وحيوية الصور وعضويتها لاترجع إلى الفكر داخل القصيدة بقدر ماترجع إلى الشعور الخصب ، لأن الأفكار الداخلية أصبحت صورا خارجية ، والطبيعة الخارجية صارت أفكارا ذاتية . وبالتقاء الداخل والخارج فى نقطة هى بلاشك ، منبع تلك الحركة الداخلية تربط ما بين الصور الجزئية التى تتعاون فى القصيدة ، وفى أية قصيدة للشاعر نفسه ، محدثة الأثر الذى يهدف إليه .

وعلى الرغم من أن هذه الصور تتسم بالوحدة التى تربط بين أعضائها ، فقد تبدو — للوهلة الأولى — عنده غريبة ، متنافرة لغرابة وتنافر المصادر التى يستقى منها الشاعر عناصرها .

فهى تصدم العقل ، وتخالف المنطق إذا أغفلنا منطقة الشعرى الذى يعتمد فى الأساس على « التماثل الظاهر فى اللا تماثل » فالشاعر عندما يعانق الأشياء ليبرز خلالها ، أو يتركها تبرز من خلال ذاته ، أو بعبارة أخرى ، حينما يتدرج خلال الجذر فالبرعم الأخضر ، فالأوراق ، فالزهرة المكتملة فالعطر .. الخ يصبح كل موجود حيا ، وبسريان الحياة يسهل عليه اكتشاف القوانين الداخلية أو العلاقة غير المرئية بين الأشياء ، فى حين يصعب إدراك هذه العلاقات على غيره من المتلقين فيتخيلونه عابثا يصور الطبيعة وعناصرها ، مشوها منطق الأشياء ، فإذا

الحقيقة تبدو على قلمة ناقصة ومشوهة ، بل مزيفة .

لذلك ينعثون الشاعر باضطراب الذهن ، وجنون الربط ، وخلل الاتزان في إدراك العلاقات » والواقع انه لاتشويه هناك ولاتزييف ، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الفكرة مطابقا لعالم الواقع ، أو أن يكون الذائق تكررًا للموضوعي ، بل الغالب أن يكون للذائق واقعيته الخاصة — وعندئذ — وحينما يحاول الشاعر أن يصنع من الذائق واقعيًا من خلال الصورة المحسوسة يبدو هذا الواقع الجديد مغايرًا للواقع العياني المرصود^(١) فالروابط المنطقية ، والعلاقات الوضعية ، تنحل عند محمود حسن اسماعيل ، لتحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشاعر التي تعمل من خلال الوجود أو ترد الوجود إلى داخلها ليصبح وجودًا خاصًا بها .

هذه الذات هي معين الشاعر ، ومرشده في الداخل أو في الخارج للبحث عن الحقيقة ، وتبعًا لهذا فهي لاتعدم منطقتها الخاص الذي تصدر عنه نظرية العلاقات عنده .

والوحدة التي تربط بين عناصر صورته هي وحدة الشعور التي تدرك التجانس في اللاتجانس .

هـ — الإيجاء والإبهام

إن الصورة — عند محمود حسن اسماعيل — لاتقدم مضمونها الشعري بشكل مباشر ، وإنما تعتمد على الإيجاء بالمشاعر ، والأحاسيس والأفكار ، ولاتحدددها ، لأن العالم الذي تعبر عنه ، لايعطى معنى محددًا ، وبناء عليه ، فإن من الخطأً البين أن تحاكم الشعر بمنطق العقل ، لأن الشاعر لو كان لديه شيء محدد معد سلفًا للقول ، لما لجأ للغة الشعر ، كأداة للتعبير عن هذا الشيء ، بل كان النثر وسيلته الميسرة لذلك ، وباختصار فإن مايقال في النثر لايمكن أن يكون شعرا .

ولاعتمد الإيجاء على قدرة الشاعر وحده في الموائمة بين أدواته التعبيرية وحالته النفسية — فحسب — بل تشترك فعالية القارىء ، ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية .

(١) الدكتور عزالدين اسماعيل — التفسير النفسي للأدب — دار العودة — بيروت لبنان ص ٩٦

وتختلف الاستجابة للانفعالات ، باختلاف القراء في طبيعتهم ، وظروفهم النفسية والبيولوجية . وقد يتحول الشاعر نفسه إلى قارئ جديد لعمله .

فيتعدد عطاء القصيدة — طبقاً — لتعدد مستويات القراءة « فقد لا يخرج قارئ من قراءته للقصيدة بأكثر من معناها السطحي المباشر ، الذى هو أهون جوانب القصيدة قيمة ، بل هو الجانب غير الشعرى فيها — بينما يستطيع قارئ ثان أن يلتقط بعض إيجاءاتها الأكثر عمقا ، وخفاء دون أن يربط بين هذه الإيجاءات أو يؤلف بينها ، على حين يستطيع قارئ ثالث أكثر تعمقا وتمحيصا أن يؤلف بين الإيجاءات المختلفة التى يلتقطها من القصيدة ، ويخرج من هذا التأليف والتقابل بين الإيجاءات بإيجاءات ودلالات أخرى جديدة لا تكف عن النمو والتنوع والعمق ، وهذه هى سمة الفن العظيم فى كل عصر من العصور^(١) ولنأخذ — مثلا — مقطعا من قصيدته — أغنية للصحارى — لبيان القيمة الإيجائية فيه

ياصحارى ..

أصبح الليل نهارا

والحصى أصبح عطرا

وزهورا وثمارا

ظلت الأرض تنادى من قديم الأزل

أيسن ماء النهر .. يروينى ، ويحيمى أملى ؟

كيف أظما ؟ وهسو يجرى فى دمى ؟

وفمى يهديه أغلى قبلى ؟

ظلت الأرض تنادى

وسكون الصخر يسمع^(٢)

* * *

إن القارئ الذى لا يهيمه غير المعانى المعجمية — فى هذه الأبيات لن يجد بغيته فيها ، ولا فى شعر محمود حسن اسماعيل كله — وكذلك لن يستطيع أن يرتاح

(١) عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ص ٣٧

(٢) نهر الحقيقة ص ١٧٦ — ١٧٧

للمعنى المباشر ، وإلا فكيف يقنع نفسه بالظماً على الرغم من أن ماء النهر يجري في يديه ؟

إن القراءة الشعرية لهذه الأبيات — تبدأ من حيث التقاط الإيحاءات التي تشعها الأبيات ، وقد تختلف القراءة الأخيرة نفسها باختلاف حساسية القراء وإخلاصهم فقد يقنع قارئاً بالفرحة التي يحسها من إحلال النهار محل الليل ، والعطر محل الحصى والبوار — مثلاً — وقد يذهب قارئاً آخر إلى أبعد من هذا ، فتوقظ فيه الأبيات ، التهليل لعناصر الحياة ، في انتصارها على عناصر الموت والجفاف في الصحراء وقد لاكتفى نوعية أخرى من القراءة بكل المستويات السابقة ، بل تعدها تمهيداً للدخول إلى عالم الشاعر الحقيقي ، وهذا العالم الحقيقي لا يمكن فهمه إلا من خلال الصور والرموز المتشابهة والمتقابلة .

في الأبيات « الليل » و « الحصى » و « الظما » كما أن فيها « النهار » و « العطر » و « الرى » وبين هذين النوعين المتقابلين من الرموز تشخص « الأرض » و « الصخر » « الليل » يوحي بالظلمة والعماء ، وبتفاعله مع « الحصى » ، تصبح الظلمة عقيماً ، لاتنبت ، وحينما تتفاعل الرموز الثلاثة « الليل » « والحصى » « والظماً » تتداخل الدلالات ، وتكتسب بعضها من صفات البعض الآخر — فتصبح الظلمة الميتة حرماناً . وتلك هي الأبعاد الثلاثة للحالة التي تمر بها الأرض ، والأرض ليست ميتة الأعصاب ، فهي من دم ولحم ، وتموت وتمجياً ، لكنها ترفض الموت ، تنادى ولايسمع صوتها إلا صخرها .

إنه النداء الداخلي للذات ، التي تحترق من عوامل الفساد ، والغموض والحرمان . في حين أنها لو حاولت أن تبحث في أطواء نفسها ستجد عوامل الحياة في مقابل عوامل الفناء والانتصار في مقابل الهزيمة .

أين ماء النهر يروينى ، ويخيمى أملى ؟
كيف أظما ، وهو يجرى في يدي ؟

في ضوء رموز الموت والحرمان ، يصبح للرموز « النهار » و « العطر » و « النهر » أبعاد الحياة والنمو وبعد أن تتفاعل تصبح قادرة على الإشعاع والإنارة

والعطاء والرى . فى ضوء الرموز الأولى يتضح أن الفناء الخارجى ، وفى ضوء رموز الفناء الخارجى ، يتضح أن الحياة خاصة من خصائص النفس ، تلازمها فى حياتها الأزلية ، لذا فإن الذى يتبدل هو « الليل » و « الحصى » و « الظمأ » كى تبقى الحياة أمل الحياة ، والعطاء خاصة من خصائصها .

وهكذا تظل الآيات ثرية بالعطاء ، متجددة بتجدد القراءة ، موحية بغير المحدود من المعنى ، بعيدة عن المباشرة . وهكذا الأمر فى كل صورة من صور الشاعر .

والصورة التى لاتعطى مدلولاً مباشراً للقارىء ولاتسعه فى استخلاص معنى محدد ، هى صورة توحى بالغامض ، من روايا النفس ، وتشع بغير المحدود ، وتؤثر فى المتلقى عن طريق إثارة الأحاسيس والخواص المتشابهة ، ولكى تقض الغرابة الشفيفة فى صور الشاعر ، يجب أن يسليح القارىء بقدر أكبر من الإخلاص ، وفهم أعمق لطريقته فى تشكيل صورته وبناء رموزه ، فضلا عن دقة الإحساس ورهافة الشعور .

مثل هذه الصور تتطلب مناخاً غير ذلك المناخ الأليف لقراء الشعر العربى القديم ، الذى يتيح لهم التعقل والتأنى فى تجاوز الخاطرة إلى الخاطرة ، والفكرة إلى الفكرة ، فى شعر صنعى بارد لا يمل التكرار الشكلى ، ولا يتجاسر على اختراق الوعى .

إن المناخ الذى تتطلبه تلك الصور يهتم بالمدهش والمثير ، ويهتم بنبض الكلمة التى امتاحت من اللاشعور ، وبعد امتلائها بهذا البعد القديم ، تختلط بالمعاش فيخصبها اللا شعور الفردى ، فتصبح أكثر امتلاءً بالقديم والحديث ، بالداخلى والخارجى ، أو الذاتى والموضوعى — فى صورة هى التركيبية السحرية ، مثل هذه الصورة تتطلب قراءة شاعرية .

الصورة المفردة ، والصورة المركبة

من دراسة الصورة — عند محمود حسن اسماعيل — تشكيلها ، طبيعتها وجوهرها ، تبين أنه لا يقتصر فى تصويره ، على الصورة الجزئية التى تتفاعل مع

غيرها ، تتراوح محدثة الأثر الموحد ولقد تنوع شكل الصورة — عنده بتنوع الأثر ، ومقدار الدوافع المكونة لها .

فكانت بجانب الصورة المفردة الصورة المركبة .

الصورة المركبة

ونعنى بها أن الشاعر لايعتمد في تصوير الحالة ، أو إبراز المشهد ، أو تجسيد الفكرة ، وتجريد المحسوس على صورة واحدة ، بل ينجح إلى إنماء الصورة ، أو الإتيان بصورة جزئية ماثلة ، أو صورة أخرى مقابلة ، المهم في كل هذا ، هو الوصول بالصور التي تكون الدوافع المتفرقة إلى إحساس موحد عن طريق وفرة الصور ، وتداخلها وتفاعلها . يقول :

ولاحت مآذنها في الظلام	وقد أذهلتها عوادى الغير
سواعد مشلولة في الفضاء	تجمّد فيها دعاء البشر
تمد إلى الله راحتها	وتزأّر في صمتها المستمر ^(١)

الصورة الأولى — صورة المآذن التي لاحت هول مابها في شدة الظلام ، لعلها لاثثير أقل من الإحساس بهول المأساة ونكبات الدهر — والثانية — صورة السواعد التي مدت وهي مشلولة متجمدة الدعاء ، إلى الله — وهي نفسها المآذن ، بعد أن نمت واتضححت في ضوء الشلل ، وتجمد الدعاء ، والثالثة — صورة المآذن نفسها ، وهي تزأّر مستجيبة من هول الدهر .

والصور الثلاث ، قد تفاعلت لأجل تصوير المأساة التي تتبلور في « الوقوع في المصيبة ، والعجز المطلق عن الخروج منها » وبكل فرعاتها ، وإيحاءاتها المتنوعة .

ويكاد يكون هذا الشكل من الصور ، أدواته الغالبة في التعبير والتصوير وتسم الصور المركبة ، عند الشاعر بالسّمات الآتية :-

أ — الاكتظاظ

ويكون نتيجة ، لحالة الاستغراق اللاشعوري ، ويقصد بها « أن الشاعر يكون

(١) قاب فوسين ص ٧٢

في إحدى الصور ، فإذا به يلتفت فجأة ، فيقف ليصور جزئياً من جزئياتها بصورة أخرى ، قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها فضلاً على جزئية من جزئياتها»^(٢)

والصورة المكتظة ، مركبة ، متداخلة ، لكن تنمية إحدى جزئياتها يعطل من دينامية التفاعل ، وقدرته على إحداث الأثر المركز . والصورة في هذه الحالة ، تكون تهويمية لا يقصد بها إلا الإيحاء ، فهي صورة شعرية ظليلة ، أظهر خصائصها « الطرطشة العاطفية » أو ما يطلق عليه « تناثر الدوافع » وهي أدخل في مجال الوهم Fancy منها في ملكة الخيال Imagination ، لكنها ليست معيبة — عنده — بشكل مقيت ، لأن هذه الصور تفتح عنده من اللاشعور الغامض ، وتلج إلى منطقة اللا وعى البدائية ، فتأني الغرابة فيها إيحاء بالألفة المقدسة البعيدة ، من خلال إشاعة الأجواء السحرية الأسطورية ، والأجواء الدينية ، والعالم الصوفية : يقول :

ترفض مثلى
أرض سمعت نجوى الله على شفـتـها
أصغت ورنـت
ثم أضاءت حلك الدنيا من حديها .
ثم تهادى خطو الرسل
يدفق منورا بين يديها
عانق فيها كل نبي مرّ أخاه
وغدت كل حصاة فيها قدس صلاة^(٢)

كان من الممكن أن يكتفى الشاعر بخلق الإحساس نحو قدسية الأرض ، ونقائها ، ولكن الصورة الجانبية (تهادى خطو المرسل يدفق بين يديها) قد استهوته ، ففسى أنه كان يتحدث عن الرفض ، وأن قدسية الأرض مجرد صورة من صور الرفض . وانعطف معها متتبعا القصة من خلال اللاشعور الديني والحديث التاريخي ، موسعا الإحساس ، ومشتتا إياه ، يقول في نفس القصيدة .

(١) التفسير النفسى للأدب ص ٩٤

(٢) صلاة ورفض ص ٨ - ٩

حين أتاها حادى النور
 .. فوق سفين ، عبرت لج الغيب
 وطارت دون شراع
 عبر نداء الأفق الأعلى
 يسبح في يمناه شعاع
 فدنا منه ، وشرب الحق من الآيات (١)
 * * *

إلى إن يعود مرة أخرى ، إلى صورة الرفض التي هى موضوع القصيدة
 أرفض أن أتوهم نعيش خيال عبرت فيه !! (٢)

ب - التوسع

لايكتفى الشاعر — أحيانا — بالصورة المركبة ، التي تتكون بدورها من
 مجموع الصور الجزئية المتفاعلة ، بل يلجأ إلى صنع خيال في الخيال ، ويتم ذلك
 بتخيله عالما ثانيا غير العالم الذى يعيش فيه ، ولكنه يعادله . يحدد إطاره في شىء
 لايمكن النفاذ إليه — بمنطق العقل — معتمدا في تحديد هذا العالم الخيالى
 واختياره ، على سلفيته الأسطورية ، وسبح خيالاتها ، ولكن الشاعر ، لم يكتف
 بذلك ، بل يلجأ إلى تجميع المتباعدات وتوحيدها في صور جزئية أو مركبة ،
 باعتبارها مضمونا للخيال الثانى .

وهذا النمط من الصور المتوسعة موجود في شعره ، الذى يثور فيه على كل
 ماهو مرذول ، ولا إنسانى .. يقول مصورا العالم المرير

وأوغلت حتى ضمير الضمير	عبرت بها في وجوه العباد
خرىف تهلل فيه طيور	فأبصرت كهفا على راحتيه
جنادب مشبوحة في الصرير	وقوما يصلون من حولهم
وتقعى الخطايا على أرضها	يغشى صداها عير الذنوب

(١) صلاة ورفض ص ٨ - ٩

(٢) صلاة ورفض ص ١٤

تجوع فتلبس وجهه الرياء
وتعري فتلتف في هالة
وأعشاش يوم تدس الضياع
لها عالمان : عواء دفين
ومن طبعها أن تشق الشعور
وأدواح موت كستها الحياة
وجاثين في حفر من ظلام
الغ ... الغ

حتى ينتهي من تصوير هذا العالم المرير .

وتجميع المتباعدات — يتجلى — في الصور الجزئية — يغشى الصدى ، غير
الذنوب ، تقعي الخطايا ، تدس الضياع ، تسكب منه ابتسام
الشعاع ... الغ ... الغ

ولا يكتفى الشاعر بتفاعل هذه الصور وتداخلها ، فلقد استعان بها في خلق
إطار خيالي ثان ، في غيابة الضمير يستطيع من خلال الإحساس به وتصوره رؤية
أبعاد العالم المرير والبصر بعناصره .

ولطبيعة تجربته ، وهي البحث عن حقيقة الذات والأشياء ، في مواجهة
الفوضى والاضطراب اللذين يعيشهما ، يعد هذا الشكل من الصور ملائماً لما
يغمض في الشعور ، ويعجز عن رؤيته في النفس ، إذ التناسخ في الأشياء ، أو
الولوج في المعاني — في هذه الحالة — أمر شيق وعسير لا يستطيعه إلا ذو قدرة
تخيلية فريدة كهذا الشاعر ، الذي أوثق حذق الشعور ، وعمقيرة الخيال .

ج — اعتماد الصورة على القص والحوار

العنصر القصصي في التعبير يجنب الشاعر المباشرة والغموض ، ويجعله أقدر
على الإيحاء فتكتسب به « العواطف الذاتية مظهر الموضوعية »^(٢) محتفظة فيه

(١) قاب قوسين ص ٣٧

(٢) النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٤

الصور الجزئية بذاتها وتماسكها مكتسبة وحدة بنائها من هذا الإطار القصصى الخاص الذى يتميز من الإطار القصصى فى شكله وطبيعته . ومن هذا النوع قصيدة الشاعر « فانتى مع النهر » (١)

مرت على النهر فقنالت له	وموجه فى خشعة الساجد
يانهر قاسمنى الهوى مرة	وهات أخبارك عن عابدى
فغمغم النهر وقامت لها ..	أمواجة تلقى صلاة الحين
والشمس فوق الشط غربية	صفراء كالشك بوجه اليقين
وقال يا عذراء عندى له	أسماء دمع ومغاني أنين
كم مررتى ، تحمل أقدامه	شجون أزمان ، وبلوى سنين
أنغامه مرتعشات الصدى	والنأى مفجوع التغنى حزين
لم تترك الدنيا له فرحة	ينقلها موجى إلى العاشقين
كأنما ذوب أيامه	وعب منها سكرات الجنون
سألته : يا ابن الأسى رحمة	فالنوح لا يطرب سمع الصباح
مالك لا تلهم غير الأسى ؟	ولا تغنى غير نار الجراح !
فقال : يوما ستلاق هنا	عذراء من حور السماء الملاح
تبحث عنى : فأجبتها .. مضى	صبك فى الليل غريب النواح
أنت التى أسلمته زورقا	فى لجة الدنيا لهوج الرياح
فمر كالنسيان بى وانطوى	صباحه عنى شقيا وراح

فالشاعر — هنا — من خلال الحوار الموضوعى بين الفاتنة والنهر ، قد أبرز الحوار الذاتى بينه وبين نفسه ، مستعينا بالقص الخارجى الذى يعبر عن القص الداخلى فى إطار التجربة الخاصة للشاعر — ليقرر حقيقة الألم الذى يسيطر عليه نتيجة إحساسه بالغربة فى هذا العالم المرير .

وكثيرا ما يستعين بهذا النمط من التعبير لإبراز مضمون الحوار الدائم بينه وبين نفسه من ناحية ، وبين نفسه المظلمة ونفسه المتعلقة بالنور من ناحية أخرى .

يتم هذا الحوار معتمدا على التشخيصات الملائمة لطبيعة الموقف الذى يرتبط

(١) قاب قوسين ص ١٥٨

به على أن هذا العنصر القصصى الحوارى لايؤثر فى طبيعة الصور الجزئية —
عموماً — ويظل تأثيره ظاهرا فى البناء الصورى ووحدته العضوية .

عيوب الصورة

أ — الوهم Fancy

من المسلم به ، أن الصورة تبدأ من الواقع الحسى ، لكنها يجب أن تتخطاه ،
وإلا فقد أهم جانبى العملية الخيالية ، وهو تحليل الواقع ، وتفتيت جزئياته ، كى
يعاد تركيبه وتنسيقه وفقا لأحاسيس الشاعر الملازمة له فى حينها .

والوقوف عند مجرد رصد التشابه الحسى وتسجيله ، يعنى أن عناصر التجربة
المتخيلة ليست جديدة ، مما يستتبع بالضرورة عدم قدرة الأدوات التعبيرية على
الإيحاء بالحالة النفسية للشاعر ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الذى
يعمل فى هذه العناصر ، ويضم شتاتها ، ليس هو الخيال بل المرحلة الدنيا منه
أقصد الوهم .

وهاك — مثلا — تستدعى فيه الأشياء المتشابهة فى الواقع الخارجى بفعل
قانون الترابط — يقول الشاعر .

إلهى ..

وإن ذبلت فى يدى الزهور
وجفت حوالى كل العطور
ولم يبق حتى خريف الغصون
وأحلامه فى ريع الظنون
ولم تبق للظل رؤيا سفوح
على فرحها مال طير جريح
وأنا يغنى وأنا ينوح
وأنا على صمته يستريح

.....

فأنت العبير ، وأنت الريع

وأنت الغدير، وأنت الشعاع^(١)

فالشاعر ، قد اعتمد في إبراز فكرته على جمع وحشد كل العناصر المتشابهة ، في حين أن خلع مظهر الألوهية على إحداها ، يعنى سريانها في جميع العناصر . ولو حاولنا أن نفرّد بعض عناصر هذه اللوحة ، لنحدّد مدلول كل منها منفردة عن القصيدة ، لكان ذلك المدلول هو نفسه مدلولها وهي داخل القصيدة ، يعنى أن الخيال لم يعمل من خلال عمليتي التحليل والتركيب في ضوء الشعور الخاص بتجربة القصيدة — فمثلا — ذبول الزهر — وجفاف العطر ، معناهما ، أن الخريف حل بكل شيء ، فتولت الطيور ، واحمت الظلال فهذه الكلمات منفردة ، تعد الواحدة منها نتيجة للأخرى في الواقع الخارجى ، وهي كذلك في واقع الشعور أيضا ، حتى في ضوء ماتقابله من صور الربيع الروحى للشاعر لأننى الذى أعمل فيها ، ليس الخيال الخلاق ، وإنما هي بحكم قانون الترابط ظلت ثابتة ومحدودة ، وبقيت وهي في داخل القصيدة كما كانت وهي مفرقة فلم يتم بينها التفاعل .

وقوة الاستدعاء Fancy ، أو هذا النوع من النشاط الذهني ، لم يستحوذ عليه كثيرا . فهو لكثرة تردده على محراب الطبيعة ، ومعاشرته لعناصرها ، يقنع أحيانا برائحة الزهر ولونه ، وحالة الشمس في مغيبها وسكون النهر ، وهداة الجو ، وغناء الطير ، مجرد أنها تعطى دلالات رامزة لإحساسات فجّة ومباشرة ، لم تعتمل في نفسه طويلا .

— ب — التنافر

ونتيجة ، لولوع الشاعر بالتشابه الحسى ، والوقوف عند الرصد الخارجى له ، فقد نتج نوع من التنافر بين عناصر الصورة ، ويعنى التنافر ، أن الوقوع النفسى لأحد طرفى الصورة مناقض لوقوع الطرف الآخر ، وهذا راجع لمجرد الاكتفاء بالتماثل الخارجى ، مما يستتبع بالضرورة عدم تفاعل الصور ومن هذا القبيل قوله من قصيدته « عاهل الريف »^(٢)

(١) نهر الحقيقة ص ١٥٤ — ١٥٥

(٢) انظر — عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ص ١٠٠

وانظر أيضا الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٢٥٦ ، ٢٥٧

ياثور كيف غرتك أسواط الورى وتقطعت في جانبك جلودها
مرت على كتفك محرابا إذا صلت به يفري حشاك سجودها

فالسوط يشبه في حركته المصلى صعودا ورقعا . لكن الوقع النفسى لكل منهما يختلف في النفس — فالسوط يحمل القسوة والظلم والعدوان ، والمصلى يتسم بالأمان ، والرحمة والسلام والطمأنينة والإيحاء الذى تولده الصورة الأولى يختلف عن الذى تولده الصورة الثانية في النفس .

ج — الاستسلام لاكتظاظ الصور

إن الاستسلام لصورة جانبية ، والعمل على تنميتها ، يرجع لعاملين ، أحدهما : هو الخضوع لاغراء جماليات الصورة وثانيهما : أن الدوافع التى خلف تكوين التجربة الشعرية متزاحمة ، بحيث لا يستطيع الشاعر تبيين الأساسى منها ، والثانى ، مما يجعله يستسلم لصورة جانبية ، قد لاتعد أكثر من عنصر من عناصر بناء التجربة ، وبهذا تظل الدوافع مشتتة ، فلا تتم الاستجابة الموحدة .

والجمال في الصورة ، صفة عرضية فريده^(١) ، يؤدى الاستسلام له ، إلى إضعافها وعدم تأديتها لدورها في بناء القصيدة ، إن الصفة الأساسية فيها ، هى أن تجسد الرؤية الشعرية متسقة مع بقية الصور الأخرى مسهمة معها أيضا في تنمية المسار الشعورى والنفسى ، والفكر في القصيدة لتصل إلى مداه^(٢)

يقول الشاعر من قصيدته « المستجيرة »^(٣) .

وقالت أجرنى فقلت اخسئى
فمن غير رب السماء المجير ا
تعاميت .. حتى ركبت الظلام
على هودج من ضباب الغرور
جناحاه من شهوات الحياة

(١) انظر مبادئ النقد الأدبى ص ١٦٨ وانظر كذلك الشعر والتجربة ص ٣٤

(٢) انظر عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ص ١٠٣

(٣) قاب قوسين ص ١٠٦ — ١٢٧

ومن يأسها في لقاء المصير
هوى بك في قاع ليل بهيم
تدورين فيه بخطو الضرير ..
دعيني .. فمالي يد في أساك
ولاعبرت في طريق خطاك
تنكرت .. حتى وهى ساعدك
فأقبلت نادمة تستجير

يدور الموقف العام في القصيدة ، حول إحساس الشاعر ، بأن ذاته وقعت في الخطيئة ، فأقبلت تستجير ، وهى نادمة .

فالأبيات تحتوى على عناصر ثلاثة ، العنصر الأول — صورة المستجير بعد الإفاقة ، والعنصر الثانى — صورة الضلال ، والعنصر الثالث — صورة هروب كل من الشاعر والذات من تحمل هذه الخطيئة .

في العنصر الثانى ، لم يكتف الشاعر بالصورة المركبة في

تعاميت ، حتى ركبت الظلام
على هودج من ضباب الغرور

فهذه الصورة وحدها ، كثفت كل ما يمكن من دوافع خلف تجربة الخطيئة ، وكانت كافيها في أن تسهم في بناء الخط الشعورى العام ، ولكن جمال الصورة من ناحية ، وسيطرة بعض الدوافع الجانبية — التى تمثل هول وفضاعة الظلام الذى يعتلى هذا الهودج الوهمى في الذات — عليه من ناحية أخرى ، جعلاه ، يسترسل في تداعيات غامضة خاصة بنفسه وحده ، فيجعل للهودج جناحين من شهوات الحياة ، ومن يأسها . ثم يجعل الليل جبا مظلما يسقط فيه هذا الهودج .

وهذا الهودج نفسه ضرير في عالمه . دون أن تضيف هذه الصورة الجانبية ، على الرغم من أنها تجسد إحساسا جانبيا لدى الشاعر ، بعدا جديدا في صورة الخطيئة التى جسدت أبعادها الصورة المركبة « إذن فالافتتان بجمال الصورة في ذاته ، أو بغرابتها ، وانسياق بعض شعرائنا وراء إغرائها ، وما يترتب على هذا من

تراكم الصور وتكدسها في القصيدة بدون نظام ، يعد عيبا من أخطر العيوب التي تعترى الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة ، بل إنه مجموعة من العيوب والأخطاء التي تجسدت في عيب واحد ، فهو بالإضافة إلى أنه يجيد بالصورة الشعرية عن وظيفتها الأساسية باعتبارها أداة من أدوات التعبير والإيحاء ، يخل بوحدة القصيدة وترابط عناصرها ونمو الخط الشعوري النفسى فيها ، وأخيرا فإنه يعد عاملا من أهم عوامل ذلك الغموض الكثيف الذى تعاني منه القصيدة العربية الحديثة في الكثير من نماذجها ، والذى يمثل حاجزا من الحواجز الضخمة التي تحول دون تعاطف القارئ العرْبى المعاصر مع القصيدة الحديثة^(١) وهذا الكلام على إطلاقه يصدق على شعر محمود حسن اسماعيل أكثر من غيره لوضوح ظاهرة الاكتظاظ فيه ، مما سبب الغموض المستغلق لبعض قصائده عند معظم القراء .

(١) عن ناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٠٤ — ١٠٥

الفصل الثالث الرمز

محتويات هذا الفصل

- ١ — بين الرمز والصورة
- ٢ — طبيعة الرمز
- ٣ — البعد الأسطوري للرمز
- ٤ — كيف يتحول الرمز اللغوي إلى رمز شعري ؟
 - أ — تعديل المعنى المثالي وتوسيعه نتيجة لتفاعل الرمز في السياق الشعري
 - ب — خلق معنى ذاتي للكلمة في ضوء الشعور واللا شعور .
 - ج — استمداد المعنى المجازي بالوسائل الإيحائية الممكنة .
- ٥ — تتبع أبرز الرموز عند الشاعر
 - أ — الكوخ
 - ب — النيل
 - ج — الظلام
 - د — النور

١ — بين الرمز والصورة

الرمز — كالصور المتزاوجة — إذ لا حد فاصل بينهما ، في أن كلا منهما تكمن مهمته بالدرجة الأولى ، في القدرة على تنوير العمل الأدبي وإكساب المعنى سحر الجدة والحدائث^(١) وأن كلا الاثنین يعمل على إبراز العلاقات بين تلك الأشياء التي تبدو كما لو كانت جديدة تماما .

وإذا كان « التجانس الكوني » يدرك مرة عن طريق الرمز ، كما يدرك مرة أخرى عن طريق الصور المتزاوجة ، فهل يعنى ذلك أن الرموز والصور شيء واحد ؟ لننظر إلى القصيدة التالية معا — ليتسنى لنا الإجابة عن هذا السؤال ، وعن أسئلة أخرى من هذا القبيل — يقول الشاعر :

أنا قبل أن أطأ التراب .. ،
سمعت صوتك هادرا كالموج يصرخ في عروقي
وسمعت نهش صدك
وهو يشب كالإعصار ، في أعماق ذاتي للتفجر والشروق
وسمعت دق يديك
في باي المصفد بالقيود ، وبالسدود الضاربات على رحيقي
وسمعت خطوك كالرياح
تذيق صمت الذل ماشاءت من الندم العميق
وسمعت كفك تلطم الوجه المكفن بالهدوء
على سفين في سلاسله غريق
وسمعت نارك في الفضاء
تذيق كل صدى سنوك مجازر العدم السحيق
وسمعت زجرك للهديل

(١) انظر الدكتور مصطفى ناصف — مشكلة المعنى في النقد الحديث — مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦٥ ص ٨٨ وما بعدها فيما يخص هذا المبحث .

يفض نوح حمامة بسكينة الأقفاص جائية الخفوق
 وسمعت جمر ك يلسع الأيام
 وهى تسير فى خلدى مطفأة البريق
 شوهاء .. ناكلة الوجود .. ،
 تن ضاحكة .. ،
 وترتع فى الطريق بلاحريق
 بكماء ، غافلة السكون ،
 تموت بين يديه ، وهى تعب زمزمة الحريق !!
 * * *

زجر على كبدى ، على جسدى
 على روى المؤثر فى خيالك
 واعصف على قلبى ، على درى
 على وترى المصفد فى حبالك ،
 .. وانزف لهيبك فى دى ، وعلى فمى ،
 واصهر وجودى فى اشتغالك^(١)

عندما نواجه هذه القصيدة ، ندرك للوهلة الأولى — مانسميه صورا ، مثل
 « الصمت الهادر » « نهش الصدى يشب كالإعصار » « السدود الضاربات على
 الرحيق » « الصمت كالرياح يذيق صمت الذل من الندم العميق » « وسمعت
 نارك فى الفضاء تذيق كل صدى سواك مجازر العدم العميق » الخ... الخ

كل صورة من هذه الصور وغيرها رغم تفاعلها وتزاوجها ، سواء أكانت جزئية
 أم مركبة ، لم تكذب تبحر إطار الحواس الخمس فى إشارتها غير الحسية ، أى أنها
 حسية فيما تمثله ، لأن ما تمثله بطبيعته مرتبط بالحواس ، فهى لاتعطى — إذن —
 أبعد مما تمثل ، فى حين أن الرمز الشعري « عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء
 لا يقع تحت الحواس »^(٢)

(١) صلاة ورفض ص ٧٢ — ٧٥

(٢) Grand Larousse Ency Elopè dique. Paris 1969. Art. symbol

نقلا عن « بناء القصيدة العربية الحديثة » د . على عشرى زايد ص ١١١

ولا يتصور أحد أن الشاعر لا يريد أن يحدث تأثيرا في قارئه بأبعد من معاني هذه الصور . كذلك لا يستطيع أحد أن يستشف ما وراء هذه الصور وهي متضامة ، إذا قنع بمقولة التجسيد والتشخيص التي يتفنن الشاعر في إحداثها في القصيدة عن طريق التنمية الحسية لصورة الشيء ، هذا الشيء الذي يأخذ أبعاد الشبح الغريب .

إن الشيء الذي يجهد الشاعر نفسه في إنمائه وإبرازه عن طريق الوفرة الهائلة من هذه الصور هو شيء لم تكن الحواس المعهودة جديدة بصياغة إطاره تحديده ، لا بد إذن ، من حاسة متفردة بصفات تشف عن صفات الحواس الأخرى لاتتميز منها ، أو تحل محل ما يمثلها ، هي ببساطة حاسة إدراك الرمز الذي يتميز على حد قول كوليريدج (*) « بشفافية الخاص (النوعي) في الفرد أو شفافية العام (الجنس) في الخاص — فوق كل شيء وشفافية الأبدى ، في الزماني من خلاله » (١)

الرمز يبحث في القصيدة على مستوى الأسلوب ، وفي تتبع بناء الرمز ، يجب ألا ننسى أن بناء الصور المتزاوجة والمتفاعلة ينطوي على تجانس اللاتجانس ، فهل يعنى ذلك شيئا ، ونحن بصدد بيان طريقة بناء الرمز ؟ لننظر أبنية القصيدة إن ثمة شيئا غير مرئي يسرى في السياق .. لكن وجوده يتوقف على أشياء تدرك بالحواس المعهودة ، هي في جملتها محسوسة إذن نحن إمام شيعين ، أحدهما في المقدمة ، والآخر في المؤخرة ، يعتمد أحدهما في وجوده على الآخر .

إن الشيء المحسوس في القصيدة هو ما يمثل في « سمعت صوتك هادرا كالموج يصرخ في عروقي » « وسمعت نهش صدائك وهو يشب كالإعصار في أعماق ذاتي للتفجر والشروق » « وسمعت دق يديك في باي المصنف بالقيود . وبالسدود الضاربات على رحيقي » « وسمعت خطوك كالرياح ، وسمعت كفك .. وسمعت نارك . وسمعت زجرك .. وسمعت جمرتك » .

ولا يمكن أن ننكر أن الشيء غير المرئي موجود فيما يمثله الشيء المحسوس ، إن

(*) الشفافية ، والشاف ما هو نصف شفاف ، نظرية الأدب ص ٢٤٣ (هامش) .

(١) نظرية الأدب ص ٢٤٣

كليهما موجود في الآخر ، الشيء غير المرئي يصبح قريب الإدراك ، سهل الفهم ، إذا عرفنا أنه يهدر كالموج صارخا في العروق — يدق بيديه على الباب الداخلى لرحيق النفس ، ويزجر خطوه مبدا صمت الذل — تلطم كفه الموات — ، ثم هذا المارد العتي يستحيل إلى نار تذيق الصدى مجازر العدم السحيق ، وجمرا يلسع الأيام البهتة التي تمر من عمر الشاعر . ثم هو في النهاية زجر لهديل الحمام ونواحه بأكتساب الرمز هذه الخصائص الواقعية وتجاوزها ، وبدغدغة المادة وتخوم الواقع ، إلى حد يصبح هذا الواقع مطابقا للذات من خلال العلاقات الجديدة بين الصوت الهادر ونهش الصدى الذي يشب كالإعصار ، واليد التي تدق أبواب الرحيق ، والخطو المزجر كالرياح ... الخ .. ، يصبح إدراك أبعاد هذا الشيء الآخر غيز المحسوس يسيرا ، ..

إت الشيء المدرك بالحواس ، المتمثل في الصور والأشكال المحسوسة — سمعت صوتك ، وسمعت نهش صدائك وسمعت دق يديك . وسمعت خطوك — وسمعت كفك — وسمعت نارك — وسمعت زجرك — وسمعت جمرك — زجر على كبدى ، على جسدى — على روحى المؤثر فى خيالك . واعطف على قلبى .. على درى — على وترى ، وانزف لمبيك فى دمي ، وعلى فمى واصهر وجودى فى اشتعالك — هو الدال الذى نمت أشكاله ، وتطورت صورته فى السياق ، فمما وتطور بنموها وتطورها ذلك الشيء الثانى — المسمى بالمدلول — الذى يهدم الليالى ، ويصعق الرمام لينى الحياة ، بقوته غير العادية ، وقدرته الفائقة ، إنه يتجسد من خلال العنف الفوضوى والثورة التلقائية لعناصر الطبيعة ، إنه عنف يبدد ويهدم فيصعق ، فيستحيل السكون إلى حركة ، والموت إلى حياة ، والأيام الهامدة إلى سجل حافل بالانتصارات والأبجاد .

إن هذا العنف المنتصر لا يتحقق إلا فى هذا المارد الثائر الباعث أو تلك الحقيقة المجردة التى تتضمنه .

والعلاقة بين الشيء الأول ، والشيء الثانى — كما لاحظنا — علاقة تجانس ، فالشريك المرئى فى تجانس مع الشريك غير المرئى الذى يستمد منه وجوده ، ومن

دون هذا لإيقوم الرمز ، كما أن الشريك المرئي يجب « أن يستمد وجوده من الواقع ويجعله قابلا للفهم »^(١)

فكلا الشيعين — المرئي وغير المرئي — يشتركان — إذن — كل في طبيعة الآخر ويمثلان جنباً إلى جنب ولا يختفى أحدهما في الآخر ، وإن كليهما يعتمد في إيجائه وتأثيره على الآخر . لذا لا يمكننا القول بأن الرمز والصور شيء واحد ، بل هما مختلفان من حيث البناء ، على الرغم من تعاونهما في الأداء ، ومختلفان في درجة التجريد فالرموز أكثر تجريداً من الصورة التي تدرك بتداخل الحواس وتراسلها ، في حين أن الرمز يكمن في لاهودية الإيجاء من خلال ذلك التركيب المعقد ، هذا فضلاً عن أن الصور الجزئية (الصمت كالرياح يذيق ... الخ وسمعت نارك — مثلا) تعتبر عناصر في بناء الرمز . لهذا يصبح الرمز أكثر عمومية وشمولاً من الصور في استيعاب رؤية الشاعر بكل أبعادها .

من هنا يعد مبحث الرمز ضرورياً من جهة افتراقه عن الصورة ، فما طبيعة هذا الرمز — إذن — في شعر محمود حسن اسماعيل ؟

٢ — طبيعة الرمز

لنقرأ معاً المقاطع التالية من قصيدته « هتك البراقع » لتتعرف هذه الطبيعة من خلالها

— ١ —

وقالت ... وقد أبصرت راکعاً
يسبـح في غير وقت الصلاة !
أهذا تقى ؟ فقبلت : اسكتسى
شقى من الأمس عادت خطاه
يدب بها في هدير الضيـاء
ويلعق أوهم صيد يراه
دعيسه يسبـح كما يشتهي

(١) انظر الشعر والتجربة ص ٩٤

فما عاد شيء يسمى إليه
سوى الله في ملكه لا يرى
ولا يعبد الناس ربا سواه

* * *

— ٢ —

وقالت : وقد أبصرت صائحا
فصيح اللسان كسيحا الضمير
وكيف بهذا تسير الحياة !
ويزحف إصرارها للسنشور ؟
لقد نفح الصور في كل شيء
فما باله في صداه يدور
وما باله واقفا في خطاه
وقوف العصا في يمين الضريرا !
وما باله ؟ قلت : لاتسأل
فهذا الذي مات منه المسير

* * *

— ٣ —

وقالت : وهذا الذي في السماء
له هامة من شعاع ذمير
تعالى بأمشاج رزق لقيط
من الغار تخجل منه سدوم
يظل يحفنين يستر جعان
من الأمس أشلاء طير رميم

وينسى بما خلفته الرياح
شباب الجديد بنعش القديم
فقلت : اتركه لأوهامه
ستصعقه يقظات النجوم (١)

(١) نهر الحقيقة ص ٤٢ — ٥٠

تبدو المقاطع السابقة للقارئ المتعجل — كما لو كانت منفصلة ، ولكنها في ضوء القراءة الواعية تكشف العلاقات بين صورها المتزامنة عن جوهر الرباط الذى يشملها جميعا .

ففى المقطع الأول : « راکعا يسبح فى غير وقت الصلاة » « يسبح كما يشتهى » « لأنه شقى من الأمس عادت خطاه » « فأصبح يلعب أوهامه صيد يراه » .

وكل صورة منفردة ، لاتوحى بأكثر مما تعبر عنه ، فى الصورة الأولى عبادة خاصة بطريقة خاصة ، تستغل الأوقات غير المحددة للصلاة . وهذه الصورة توحى فى ظاهرها بالتقى والورع ، ولكنها فى ضوء الصورة الثانية ، عبادة تابعة للنوازع والهووى — إذن — هى عبادة غير محكومة بضوابط الدين .

فى ضوء الصورة التالية من نفس المقطع ، تتضح ماهية العبادة وأبعادها بتحدد خصائص ذلك المتعبد . إن هذا الأخير ، شقى من الأمس ، غلبه ضلاله القديم فعاد يمارسه ، وظل يلتقط الفرص الوهمية والسوانح التى يشبع بها مشتهاه . إذن — أصبحت العبادة فى ضوء ذلك المتعبد ، سلوكا ضالا وهى الإله ، أو إن شئت فقل ، هى « الخطايا » .

يقراً المقطع الأول فى ضوء فكرة « الإثم أو الخطايا » وإلا فماذا يعنى الراكع الذى يسبح فى غير وقت الصلاة — وهو نفسه شقى بما حملته خطاه من أوزار الأمس ، ينتهز فرصة الصيد الوهمية ، هذا الراكع لايسبح لله رب الناس .

إن الذى يربط بين هذه الصور جميعا هو فكرة « الخطايا » التى تتضح — بدورها — من خلال مستويين ، أحدهما للعباد والآخر للمعبود ، العابد ينزع باستمرار لتأدية دوره مدفوعها بالتلقائية والعادات الفطرية ، التى لاتخذ من فوضويتها واندفاعها قوانين وضعية أو سماوية ، كل ماتطلبه هذه العبادة المستمرة ، هو انتهاز فرص وهمية للشباع الغرائزى ، إذعانا للمعبود الوهمى داخل أى نفس مظلمة ، إن هذا المعبود الوهمى لايمكن أن يقره عقل ، أو ترضى عنه موضوعية ، كل ما فى الأمر أنه ليس ربا واحدا لجميع الناس ، والناس جميعا لاتعبد

إلا ربا واحدا ، صدرت عنه القوانين السماوية ، وباركته القوانين الوضعية .
ففكرة الخطايا معنى غير واقعي ، استمد وجوده من الواقع الذى تعالى عليه ،
وإن كان لم يستغن عنه : إن الرمز يكتسب ثراءه ، بتعدد واختفائه مرة وظهوره
مرة أخرى .

لترك المقطع الأول — ناظرين — هذا المستوى الأول من المقطع الثانى الكائن
فى ذلك الصائح فصيح اللسان ، كسيح الضمير ، الذى يدور فى صداه على
الرغم من تجدد الحياة حوله — ذلك الصائح نفسه لايعطى فى حياته أكثر مما
تعطى العصا فى يمين الضرير . إنها — أى العصا — لاتعين إلا على تحسس
الخطا ، فهى أمان خارجى للسيطرة على المحسوسات وتحديد أبعادها ، هكذا
يتصورها الضرير ، فى مقابل الإحساس الحقيقى الداخلى بعدم القدرة على التمييز
الخارجى — إذن — هى ليست إلا وسيلة خارجية للاحساس بالنقص ، وفى
حقيقة الأمر — لاتستطيع العصا بمعاونته أن تكتشف أبعد مما تتحرك قدماه .
فمداره ضيق رغم اتساع المدارات الأخرى . خلاصة ما فى هذه الصورة أن العصا
محدودة العطاء جدا . ومثلها تماما ، ذلك الصائح الذى لايمتد أكثر مما يشغل ،
ليس له ماض ، ولا حاضر ، ولا مستقبل ، إنه ابن اللحظة ، استمتع ولذة
مباشرة ، هذا الصائح لايفعل إلا مايرضى الشيطان ، لارقابة للعقل على الضمير
إطلاقا ، لكنه فجع فى تعبيره الذى يأبى إلا على نفسه ، لاتهمه النتائج ، أو حكم
الدين أو المجتمع ، هذا الشيء — إذن — ليس خارج الطبيعة البشرية إنه
داخلها .

الرمز — هنا — له طبيعته الخاصة — إذ يكمن فى المعنى الذى يعنى شيئا
آخر وراءه ، وهذا المعنى نفسه أحيانا يظهر فى ذلك الصائح فصيح اللسان ،
كسيح الضمير ، الذى يدور فى صداه . إن هذا المستوى المحسوس يمكن أن
يفضى بأبعاد ذلك الصائح . إنه صوت الغريزة الفوضوى ، الذى يعبر عن نفسه
غير آبه بالضمير الذى يختزن بداخله قوانين الدين والمجتمع ، إن هذا الصائح
يتمنى أن يشبع رغبته فى اللحظة ... الخ

فى ضوء فكرة « الغريزة » يصبح المستوى الأول مفهوما ، المستوى الأول ، يعبر

عن المستوى الثانى ، كما لا يمكن الاستغناء بالمستوى الثانى عن المستوى الأول . كلاهما يضيف للآخر ويثريه ، وأحيانا يختفى عندما يعبر المستوى الأول عن بعث الحياة ونشورها من خلال الثورة التى تغير كل شىء ، وأحيانا يتضح المستوى الأول ، وإلا فكيف يفهم (الصائح فصيح اللسان ، كسيح الضمير ، الواقف فى خطاه ؟) .

فى ضوء الفصاحة فى التعبير عن شىء داخلى لا يخضع لأية قوانين متفق عليها ، يصبح هذا التعبير المتسم بالعنف ، صرخة لحظة ليست لها أبعاد الإنسانية واللذة بهذا المفهوم مؤقتة عابرة .

الرمز — هنا — فى مركز العلاقة بين المستويين فى شكل لا يتميز فيه الرمز عن الرموز إليه .

وكما تظهر الخطايا مرة فى الفعل والسلوك ، ومرة أخرى فى الغريزة والمسبب تظهر مرة ثالثة فى شكل آخر كما يلى .

وعن الغريزة فى المقطع الثانى — لكى يسهل الإدعاء بأننا نطوع المستوى الظاهر — أعنى به الصور ، لفكرة هى مانسميه رمزا .

فى هذا المقطع ، شبح غير مرئى فى السماء ، له هامة من شعاع ذميم ، اقترب من السدوم ، حاملا معه أمشاج رزق لقيط ، يختلف فى طبيعته عما تتطلبه طبيعة النجوم ، كل ما يحمله هذا الشبح بقايا طير رميم يظل يسترجعها فى حضرة النجوم ، محاولا أن يستغل هذا الهدم فى بناء الجديد الخاص به أو بصاحب الطير الرميم ، ولأن طبيعة هذا الشبح تتنافى مع طبيعة النجوم فمصيروه أن يصعق منها .

إن الربط بين هذا الشبح الذى يغوى الناس بالوقوع فى الخطيئة ، لأن الخطيئة دأبه وديدنه ، وحصيلة عمله ، وبين ما تمثله هذه الخطيئة من عار يلحق بكل من يقترب من الأرض ، أو من يحكمه جسده ، وتسيطر عليه غرائزه ، وماتكره قوانين السماء — متمثلة فى النجوم — من رمام البشر وخطاياهم ، وبين ما يمكن أن يترتب عليه وقعة الناس من هدم لمعايير خلقية ، وبتصويره لهم عالمه الشيطانى الجديد ، الذى لاتصنع عناصره إلا مما خلفته الرياح من نعش كل قديم — هو

ذاته ربط بين الجانب المحسوس في الرمز والجانب غير المحسوس .

إن هذا العالم الجديد الذى يهبته الشيطان لا يتناسب إلا مع كسيح الضمير ، الذى يسبح في غير وقت الصلاة لمعبود غير الله ، لأن عالم الشيطان هو من أوهام مثل هؤلاء الأشقياء الذين لا يهتمهم غير أن يعبروا عن غرائزهم بطلاقة غير مشروعة . إن ماتفعله يقظات النجوم ليس إلا حرق مسبب هذا الفساد ، والتناقض بين مستويين من التعبير ، أحدهما خاص بالجسد ولعب الشيطان به ، والآخر خاص بالتسامى ، وإظهار السماء لمظاهره لجدير بتحديد الرمز .

إن الطرفين المشتركين في العلاقة — هنا — حيان ، كلاهما يفهم من خلال الآخر ، ولا يمكن أن ينفصل عنه .

ولعل الرمز — هنا — كامن في الايحاء « بالشيطان » إنه من صنع القصيدة ، وليس صنع آخر سواها ، إنه لم يكن موجودا قبل قراءتها ، بل من خلال قراءتها أصبح وجوده فعليا ، متضحاً مرة ، وغائماً أخرى .

في المقطع الأول يتضح بعد الشيطان الأول « في الأثم أو الخطايا » وفي المقطع الثاني في « الغريزة » وفي ضوء الفكرتين — تيسر الايحاء بالشيطان في المقطع الثالث — والشيطان في القصيدة هو الرمز العام .

وفكرة « الخطايا » تستمد جزءاً من الواقع في المقطع الأول ، بافتراض وجود علاقة من نوع ما بينهما ، وهو نفسه في المقطع الثاني يتضح في الغريزة التي تشع خلال الجزء الخاص بالواقع ، وفي المقطع الثالث يختفى « الخطايا » وتغيم « الغريزة » لتبرق بعض وجوه الرمز في « الشيطان » وتتعدد الوجودات المختلفة — للرمز العام « الشيطان » تصبح العلاقة بين الرمز والمرموز إليه شديدة التعقيد — في هذه الحالة — ليس الرمز هو الدال ، كما أنه ليس هو المدلول ، إنه العلاقة بين الدال والمدلول ، لذا فهو يظهر في أحدهما ثم يغيم ، وهكذا دواليك ، وليس من قبيل الاضطراب أن يكتسب أبعاده من أحدهما مرة — بافتراض وجوده فيه . ويشع خلال الآخر مرة أخرى — على أنه قيه أيضاً .

وهو بهذا المفهوم فكرة داخلية يحددها ما يوحى به السياق في ضوء قراءتي له .

وليس من الضروري أن يتفق أكثر من قارئ في مفهوم هذه الفكرة نظراً لأن ما يوحى به هذا السياق لاحد له .

وإذا عدنا إلى القصيدة فسوف نجد ضرباً من الشبه والتسوية بين الرمز والمرموز إليه . في المقطع الأول ، وفي المقطع الثالث ، يتشابه الشبه والتنوع في فكرة « الشيطان » والمعنى العام لا ينتج إلا من خلال التشابه والتنوع والتشابه .

والتداخل في كل مقطع بين الرمز والمرموز إليه أمر لاغنى عنه لأن أحدهما لا يمكن أن ينوب مكان الآخر ، لأن كليهما ضروري في وجوده ، فمن خلال الأول ينمو الثاني ويتفرع^(١)

وبجانب هذا النمط الذى يكتشف الرمز بمعاونة فكرة داخلية مفترضة من خلال بناء الرمز ذاته وتشكيله وسياقه في القصيدة . — نمط آخر . اقرأ قول الشاعر

سجدنا عليه ، وطال السجود
فقمنا ندوس على - وجهته
ومن صدره انشق فينا الوجود
وفي صدره ارتد عن خطوته
وطال المسير ، ودرنا ، وعدنا
سكوننا ذليلاً على راحتته
وعاد كما كان في قلبه
شعورا ضريراً على ذرتته
تدور الرياح بأنفاسه
وتجرى الأعاصير في كأسه
ويهتـز شئـه بإحساسه
يلسف السياط على كل حى
ويجد الفناء إلى كل شئ^(٢)

(١) انظر مشكلة المعنى في النقد الحديث — ص ٩١

(٢) قاب قوسين ص ٢٢٢

التراب ، ظاهرة في تناول الجميع ، تقع عليه حواسهم ، ولا يختلفون في تحديد طبيعته وتحليل عناصره ، هذا على فرض وجوده خارج الآيات لكنه — داخلها — رمز لغوى يشير إلى مفهومه في السياق الشعري ، إنه يمثل الشيء ونقيضه ، فلقد طال السجود عليه ، لأنه مصدر تشكيل الوجود وولادته ، وهو مسرح مسيرنا الطويل ، عليه تمارس الحياة بأنفاسها ، بعنفها ولينها ، وهو نفسه يحمل له في صدره فناءها ، سياطه قاسية لأنها تلف كل حى ، وتخلع الفناء على كل شيء ، فتستحيل الحركة إلى سكون والحياة إلى موت ، والبصر في الشعور إلى عماء في قلب كل شيء وذراته .

إن التراب — هنا — يغير شكله الخارجى ، عندما ينمو خلال تداعيات القصيدة ، لأنه ليس ذلك التراب المألوف الذى يبدو جمادا أكيدا ، ولكنه يملك الحس والحركة ، القدرة غير العادية ، إنه يحمل الحياة في طياته للوجود ، فتمارس الحياة ، وتقام شعائر الخلق ، وهو في نفس الوقت — يحمل موت الوجود ، فهو البداية والنهاية ، المسير والتوقف ، العزة والذل ، الحنين ، والعنف ، إذن — الرمز — هنا — مبتكر بشكل غير إرادى ، ومختلف في نمطه عن الرمز في القصيدتين السابقتين — فهو يسير هناك موازيا لفكرة متخيلة يوحى بها السياق أو الطرف المحسوس للرمز . أو معبرا عن الفكرة ذاتها — الطرف المحسوس في القصيدتين السابقتين تركيبة معقدة من مجموعة الصور المتآزرة والمتفاعلة . ولكنه — هنا — يبدأ من كونه مجرد رمز لغوى مفرد يكتسب أبعاده بموقعه في سياق القصيدة ، لايحتاج إلى افتراض فكرة ، أو تخيل حقيقة مجردة في الحالة الأولى ، يغم الرمز ، فتكون قدرته على العطاء بلا حدود لكثرة التشابه بين الشبه والتنوع ، وفي الحالة الثانية ، يعتمد على المتشابهات الحسية في توليد الايحاء — الرمز الأول يقتصر عطاؤه على القصيدة التى يحدد الرؤيا بها ، لكن الرمز الثانى — يتنوع عطاؤه من قصيدة لأخرى في نتاج الشاعر . كما سنحدده فيما بعد .

٣ — البعد الأسطوري للرمز

والرمز كالصور تماما في أن كلا منهما يمتاح من ذاكرة الشاعر « الجمعية » و « الشخصية » بحيث تكتسب الأشياء « ما يصح أن نسميه بعدا سلفيا » (١) هذا (١) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص ١١٧ — وانظر أيضا — الدكتور أنس داود — الاسطورة فى الشعر العربى الحديث — مكتبة عين شمس ١٩٧٥ ص ٣٩

فضلا عن خلج الخواص الأسطورية على التعبير الشعري ، كالتشخيص ومنح الحياة الداخلية والشكل الإنساني لمعطيات الطبيعة والحياة ، ففي ضوء المعاني القديمة والجديدة يكتسب الرمز بعده الشعري .

وفي ضوء هذه الفكرة — يحاول البحث أن يعرض لرمز « الشمس » لإمكان تصور كيفية تفاعل اللاشعور مع الرموز ، يقول الشاعر في ديوان نهر الحقيقة — مع الشمس — (١)

جبينها حياة
وخطوها حياة
تمس كل هامد فتنبت الحياة
* * *

رأيتها بحرا من الدماء
أمواجه تخترق الفضاء
وتجذب الأرض إلى السماء
تحكى لكل كائن حكاية
ختامها يصور البدايات
تقول للزهرة أين عطرك ؟
تقول للكروم أين خمرك ؟
تقول للنغسان أين عمرك ؟
قم للحياة أملا جديدا
يدوب الأغلال والقيود
** *

يا ليتنا كالشمس نبعث الضياء للحياة
يا ليتنا كالطير يشرب الغناء من ضحاه
والحب ، والإيمان والصلاة

في الأبيات الماضية ، يتحدث الشاعر عن « الشمس » ولكنها الشمس

(١) نهر الحقيقة ص ١٣٠

الخاصة بقصيدة الشاعر ، لأن جبينها حياة وخطوها حياه ، وتعمل على إنبات الحياة .

هذه الشمس بحر يفيض بالدماء ، وتعاصر بداية الكون ونهايته وتكتسب خصائص السائل والحاسب ، المعطى والواهب ، فيسأل الزهرة والكروم . والنعسان ، عما أعطت جميعا . وخالصة ما في الرمز « الشمس » هو أنها تعطى الضياء للحياة .

نستطيع أن نفترض مع الدكتور مصطفى ناصف^(١) : أن كل مانسميه استعارة ينطوى في كثير من الأحيان على اسطورة منسية ، كالجين ، والوجه والخطو ، هي كلها من لزوم الإله القديم المسمى بالشمس .

والشمس ترتبط بماء الفيضان ، ومن ثم بالخضب والتماء والتمثيل الأسطوري لهذه العلاقة هو نفسه الاستعارة الحديثة — تمس كل هامد فتنبت الحياة — فليس الترابط الظاهري هو الذى يجمع بينهما وارتباط الشمس بالحياة لا يمكن تفسيره بمعزل عن فكرة التقديس والعبادة ، قديما « كانت العبادة تنطوى في داخلها أحيانا على بواعث الشعور بالخوف والريب والخصومة الخافية »^(٢) ولكنها عند الشاعر تنطوى على التصالح مع العبادات والطاعة المطلقة لله خالق الشمس والكون ، وإيمان الشاعر بالله قد عدل في المسار الأسطوري للشمس . لكنها ماتزال ترتبط — عنده — بالقوة ، متمثلا قولهم « الفرس الشامس ، والشموس بمعنى إظهار العداوة ، وشمس بمعنى استراب ، ... ، والشمس الرجل الشرير » ورباطا بينه وبين مألحقوه بالشمس من كل ما فى الأسد من صفات « كلبد الشمس ، وبرائنها ، وفرائسها ، وعرينها ونسمع بالشمس الفاتكه والمزججة والمرعبة »^(٣) وفي كل ذلك عناصر قصص وأساطير تتمثلها في قوله — « رأيتها بحرا من الدماء — يخترق الأرض إلى السماء » وفكرة الخصومة الكامنة بين البطل وعباده ، لاتبعد عن كونها موجودة في الشمس باعتبارها في خصومة مستمرة مع الليل والظلام ، والأرض والموت ، الوحل وسوء الأخلاق والانهازمية ومساوىء الحياة .

(١) انظر نظرية المعنى في النقد العربي ص ١٥٠

(٢) نفس المرجع السابق ص ١٥٠

(٣) نفس المرجع السابق ص ١٥١

من هنا اتسعت أبعادها ، فأصبحت قادرة على الكشف والإبانة ليس بينها وبين البشر — حديثا — إلا المصالحة والهداية ، ولقد تحولت العداوة بينها وبين الإنسان القديم إلى مسئولية وحساب للأشياء كى تسخرها لنفع الإنسان فتفتح أمامه أبوابا جديدة للأمل — بهذا تصبح الشمس صاحبة رسالة ، ولكم يتمنى شاعرنا أن يصبح مثلها فى القدرة على العطاء .

يالتينا كالشمس نبعث الضياء للحياة

فى ضوء رمز « الشمس » نلاحظ كيف سيطرت النزعة الدينية الإسلامية على « اللاوعى » لدى الشاعر فتوحدت القدرات فى قدرة واحدة مصدرها الله ، وأصبحت تفيض الخير على الكائنات فى هذه الحالة — غدت لغته متمسة بالصوفية العذبة ، والشفافية الرائعة .

وكذلك — لاحظنا — كيف ارتبطت الكلمات « رأيتها بحرا من الدماء ... » ببعدها السلفى والعبرة ليست بدلالة الرمز فى مطلق معناه بل بتحقيق فاعليته من خلال وجوده فى العمل الأدبى . وقد لاحظنا كيف تغلبت النزعة الإسلامية فى اللاشعور على البعد الأسطورى الذى علق باللاشعور الجماعى — عنده — فتغير مفهوم الشمس تبعا لذلك ونتيجة للتفاعل — « إن الصورة التخيلية فى الخيال الاستطائقي وإن كانت تنكس على شىء من هذه المقومات فإنها لا تلبث أن تتحرر من الأتماط الدينية والعرفية ، ولا تعتمد إلا على اختيار الشاعر والفنان ثم لا يكون لها مرجع إلا فى العمل الفنى ذاته »^(١)

إن الرموز فى الشعر تبتدع دائما كما تبتدع سائر عناصر العمل الأدبى ، ولا يتم إبداعها بشكل إرادى من الشاعر وإلا أصبح الرمز يحل محل شىء آخر .

إن الرمز لا يخل — دائما — إلا محل نفسه ووجود الرمز والرموز إليه شرط أساسى لقيام الرمز ، الرمز كما يقول جورج والى « مركز العلاقة وبؤرتها »^(٢)

ومالم يشعر المرء بأن الرمز مركز للعلاقة ، وبأن طرفيه المشتركين فى هذه

(١) الدكتور لطفى عبد البديع — التركيب اللغوى للأدب — دار النهضة المصرية ١٩٧٠م ص ١٥١

(٢) الشعر والتجربة ص ٩٣ ، ٩٤

العلاقة حيّان في الصورة الناجمة فإنه لا يمكن أن يعمل عمل الرمز بل يقينا إنه لن يكون رمزا على الإطلاق» (١)

في ضوء التماذج الشعرية الماضية يمكن تحديد طبيعة الرمز — عند محمود حسن اسماعيل — بالآتي :

أولا : أن الرمز وسيلة لتأدية المعنى الشعري ، يتميز من الصور بطبيعة تركيبه .

ثانيا : أن الرمز كامن في مرتكز العلاقة التي يمثلها بين الشيعين .

ثالثا : أن كلا من الرمز والمرموز إليه لا يمكن أن يندجما كلية ، بل يظل كلا الطرفين حيا ، يضيف للآخر ، ويكتسب منه .

رابعا : أن للرمز نمطين ، أحدهما يبدأ أحد طرفيه من السياق جملة ثم ينمو شيئا فشيئا ، والآخر يبدأ من الرمز اللغوي ذاته باعتباره الطرف الحسي للرمز وهو في الحالة الأولى يتضح في ضوء فكرة متخيلة ، لكن الفكرة ، في الحالة الثانية ، تلازم الرمز وتنمو معه ، فتتنوع الدلالات الخصبية من خلال ارتباطاته بالأشياء .

خامسا : أن ما يمكن تسميته بالبعد الأسطوري للرمز — أكسبه ثراءه وغناه .

سادسا : أن الشاعر كثيرا ما يوغل في التجريد الرمزي . وربما كان ذلك نابعا من طبيعة عالمه الشعري .

سابعا : أن الابهام الرمزي لا يرجع إلى غموض المعنى إطلاقا ، بل يرجع إلى كثرة الإحالات على المعنوي البعيد أو ما يبدو غريبا بكثرة الإحالة .

ثامنا : كثيرا ما يتصور البعض أن الشاعر يسرف في جلب العلاقات الحسية بين المحسوسات ، ولكن القراءة الواعية تثبت أن قوانين العلاقات « عنده لا تقيم وزنا للتداعي الظاهري ، بل تعمل على كسر ماهو مألوف وإثبات ماهو غريب في إطار التشابه والاختلاف اللذين يتنجلى الرمز خلالهما .

(١) الشعر والتجريد ص ٩٣ ، ٩٤

تاسعا : أن رموزه متشابكة متداخلة بشكل يجعل الفصل بين طبيعة كل منها ومصادره متعذرا .

٤ — كيف يتحول الرمز اللغوي إلى رمز شعري ؟

تكتسب الكلمة على قلم الشاعر أبعادها الجديدة ، فتصبح قادرة على الإيحاء بالحالات المعنوية التجريدية ، فتفقد — من ثم — محدوديتها في أداء المعاني المتفق عليها .

ولكن كيف تكتسب دلالاتها الداخلية الحتمية ، التي لاتنفك عنها ؟ لنقرأ معا القصيدة التالية « حصاد القمر »^(١) محاولين الإجابة عن هذا السؤال .

ياساكب النور لايسدرى منابعه
لأنت قلب يشع الحب ، لاقمر ا
هيمن تحمل جد الليل أضلعه
والليل تقتله الأشجان والفكر
ياطائرا في ربي الأفلاك مخفيا
يمشى على خطوه الأجمال والحذر
أرخ اللثام ، فمهما سرت محتجبا
نمت على نورك الأسدال والستر
علام ضنك بالأنوار في زمن
إليك يظماً فيه الروح والبصر
ذرت عيونك دمعا ليس يعرفه
إلا غريب يصدرى حائر ضجر
قلب كقلبك مجروح وفي دمه
هالات نو إليها ينصت البشر
مبشر بنبي ذاع مؤتلقا
على العوالم من أضوائه الخبر

(١) إين المقر ص ٩٠

وأنت حيران منذ المهدي لوطن
ولأفريقي ، ولأدرب ، ولأسفر
قف مرة في سماء النيل وإصغ إلى
محيين سروا في الأرض وانتشروا

القمر في القصيدة ، يرتبط بالحب كما يرتبط بالنور ، يرتبط بالإنسانية وهمومها ، تظماً إليه الروح والبصر ، لأنه يبشر بالخير ، على الرغم من حيرته في وحدته . وبناء على ذلك فإن القمر عنصر علوي ، يتطلع إليه النظر ، ويرقبه الحيارى .. الخ وهو في كل هذه المعاني وغيرها ابن القصيدة ، تحول — فيها — من كونه رمزاً لغويًا محدوداً إلى رمز شعري ثري العطاء ، وتم ذلك بالوسائل التالية :

أ — تعديل المعنى المثالي^(١) وتوسيعه نتيجة لتفاعل الرمز في السياق الشعري :

تكتظ معاجمنا العربية بالفاظ اللغة ومفرداتها ، ويبقى لهذه المعاجم الاحتفاظ بمثالية الدلالة أو كليتها التي تتعالى فيها اللغة كحقيقة موضوعية للجانب المحسوس من اللفظ أو العبارة على الزمان والمكان .

فالمعنى القاموسي ، والمعنى الاصطلاحي للكلمة غير قادرين وحدهما على الأداء الشعري للفظ في القصيدة ، وإلا أصبح المعنى المثالي للفظ القمر هو العطاء المباشر وغير المباشر لأي قارئ وأية قصيدة .

في هذه الحالة يصبح الشعر تكراراً ، وثباتاً ، وزخرفة بلون واحد ، وتصير الكلمة غاية بذاتها ، ولكن لغة الشعر ليست شكلاً صناعياً بارداً ، وإنما لكي تصبح في القصيدة يجب أن تحيد عن معناها العادي « لأنه إذا كان الشعر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله ، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لايقود إلا إلى رؤى اليقظة

(١) المثالية عندهم تعني أنها نمط واحد له وجوه كثيرة ، فهي ليست من باب الحقائق النفسية التي يكتنفها الزمان وإن كان وجودها كالإنسانية وغيرها مما تشهد به البداهة والقطرة والرؤية المباشرة .
انظر التركيب اللغوي للأدب ص ١٩

مشتركة»^(١) وهذه القصيدة جعلت اللفظة (القمر) تقول مالم تتعلم أن تقوله « القمر » في مختار الصحاح — (بعد ثلاث إلى آخر الشهر سمى قمرا لبياضه ، والقمر أيضا يحجر البصر من الثلج ، وقد قمر الرجل من باب طرب) .

القمر في المعجم لغة تعبير ، ولكنه في القصيدة لغة خلق ، وثمة فارق بين اللغتين ، في أن لغة التعبير تنبع من موضوعية المعنى المثالي^(٢) ، أما ذاتية التجربة فهي تحمل اللفظ بعدا نفسيا هائلا متنوع الدلالات ، ثرى العطاء من أجل هذا يظل الشاعر الحقيقي — أقصد محمود حسن إسماعيل — في ثورة مستمرة على اللغة ، لكي تكون اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء . والثورة — هنا — تعنى أن الشاعر أترع لفظة « القمر » بحقيقته النفسية والفكرية ، ورؤاه الكونية ، فتوحدت « بالحدس الشعري » وقدرت على أن تقتنص مالم تتعود اقتناصه ، فغدت توحى بالحنين الشفيف ، وبالرقة المفرطة في تخفيف آلام الليل ، كما توحى بالقدرة على التحقق والظهور ، ومن ثم بالقدرة على عطاء الراحة والخير .

« القمر » حياة كاملة داخل القصيدة ، لأنه يرتبط بهوم الليل وأشجانه ، وبراحة الناس وسلوتهم ، وبالكشف المستمر لغموض حياتهم ، وبرى أرواحهم ، وتخفيف آلام جراحهم ، وانتظارهم المستمر له يدفع الأمل على الاستمرار... الخ إذن في ضوء السياق الشعري ، تعدل المفهوم القاموسى أوالمثالى للقمر ، وتوسع ، فأصبح تعبيرا شعريا لالمحدود العطاء بعد أن كان لفظة محددة المدلول .

ب — خلق معنى ذاتي للكلمة في ضوء اللاشعور والشعور

في القصيدة نفسها ، ظلت كلمة القمر تنمو نموًا طبيعيًا خلال التجربة ،

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) مقدمة الشعر العربي — دار العودة بيروت ص ١٢٧ — ١٢٨ وانظر أيضا والامتاذ عباس العقاد — اللغة الشاعرة — مكتبة غريب ص ٤٠ — ٤١ ، والشعر المصرى بعد شوق الحلقة الثالثة ص ٣١ والدكتور لطفى عبد البديع — الشعر واللغة — مكتبة النهضة المصرية ص ١٣٢ ، ومارتن هيدجر — في الفلسفة والشعر ترجمة الدكتور عثمان امين — الدار القومية للطباعة والنشر ص ٨١ — ٨٦ وأيضاً الدكتور زكى نجيب محمود — تجديد الفكر العربى — دار الشروق — بيروت ٢٠٥ — ٢٠١

(٢) انظر التركيب اللغوى للأدب ص ٥٠

فتحولت من مجرد كلمة وحشية إلى كلمة مستأنسة موحية مشعة ، مشحونه بنوع خاص من المعنى . لننظر إلى وضعه في السياق .

القمر « قلب يشع بالحب » « هيمان تحمل جد الليل أضلعه » « و طائر مختف في رنى الأفلاك » « ومصدر للأنوار » « مبشر بنبي » « وسائح حيران » الخ... الخ ..

إن العلاقات بين (القلب المشع — الطائر المختفى — والسائح الحيران — مثلا —) .

تبدو غريبة ، في عرف منطق النثر التفسيري . ولكن المعاني غير المنطقية تصبح منطقية عندما تجس نبض الشعور ، إذ بالشعور تتضح أبعاد العطاء النثر الذي يمارسه القمر في حالة الحب — للعشاق الذين يستأنسون به بين جوارح الليل المكتظ بالأمهم المبرحة ، والمكلمين بأفكارهم القاتلة؛ في اختفائه وظهوره ، هذا على الرغم من النقص الكامن فيه ، فهو الآخر سائح حيران وحيد .

يصبح هذا البناء في ضوء العاطفة مفهوما — فيصبح غير الحقيقي فيه حقيقيا القمر خارج القصيدة لا يمكن أن يوحى بهذا ، ولكنه داخل القصيدة ، يمكن أن يوحى بأكثر من هذا لأنه امتزج بأحاسيس الشاعر وشعوره ، فأوقف الحقيقة الخبيثة في أطواء طبيعته الذاتية .

ج — استدرار المعنى المجازى بالوسائل الایجابية الممكنة

لجأ الشاعر في القصيدة إلى التشخيص « فالقمر قلب يشع بالحب » « هيمان تحمل جد الليل أضلعه » « ذرت عيونك دمعا » « قلب كقلبك » فخلع عليه البعد الانساني ، سواء أكان هذا البعد حسيا أو معنويا .

كما جرده من خصائصه « علام ضنك بالأنوار في زمن إليك تظلماً فيه الروح والبصر » « مبشر بنبي » « ياطائرا في رنى الأفلاك مختفيا يمشي على خطوه الإجفال والحذر » فخلع عليه قدرة خارقة ليست كقدرة المخلوقات ولكنها تفوقها .

واستعمل المقابلات — كالنور والحب والخير — في مقابل الليل والظما

والحيرة — ليوضح مدى قدرة القمر على العطاء ، ومدى ارتباطه بالإنسان الذى سخر له .

بهذه الوسائل وغيرها خلع الشاعر على القمر الروح الأسطوري والروح الدينى ولنحاول أن نتبين هذه الروح فيما يأتى :

إن ارتباط القمر بالحصاد فكرة قديمة ، وظهوره ، ونموه ، نمو لنباتات الأرض ، وتضائله ، نمو لنباتات أخرى غير مرئية ، ولعل نفس هذا المعتقد الشعبى الشائع هو ما يكمن وراء مطالبة القمر بالاصغاء لمن يزرعون أو يحمصون فى الحقل .

فالاصغاء مرتبط بالنمو والبركة . بذلك تستعار صورة القمر الإله ، الباعث على الخصب والثناء ، وهذا الإله طائر خرافى لا يراه أحد لكنهم يحذرون غضبه ، ويرهبون المصير الذى بيده وهذه فكرة قديمة ، لم تستمد كما هى فى لاشعور الشاعر ، بل أصبحت إله غير المرعب غير الخيف ، ولشدة ارتباطه بالحب وما يشعه خلال الضوء . والحب يعنى الحياة وسط الليل — ذلك الرعب الخيف بأوهامه وأشجانه ، القمر يمتص جروح البشر ، فيبعد عنهم شبح الموت ، لكن دمه يؤكد حياتهم — وهذا القمر الإله هو نفسه من يملك الهداية أو الضلال ومن ثم الثواب أو العقاب ، فى يديه ميزان أعمال القدامى تتصارع فيه فكرتنا الخير والشر ، ولكنه — عند الشاعر — يشع الضوء ويبشر بالنبي الهادى ، فكرته عن القمر فى هذه القصيدة وفى هذه الحالة ، معدلة لتأثير الدين الإسلامى فيه يقول الله فى كتابه العزيز « إن ربكم الله الذى خلق السموات والأرض فى ستة أيام ثم استوى على العرش يغطى الليل بالنهار يطلبه حثيثا والشمس والقمر والنجوم مسخرات بأمره أإله الخلق والأمر تبارك الله رب العالمين »(*)

ولهذا فإن رمز القمر لا يرتبط عنده إلا بفكرة الخير يستوحيه الحكمة والموعظة الحسنة ، والثناء ، والخير ، لكن احتفاظ الشاعر ببقايا الشعور القديم يظل يشكل بعدا سلفيا هاما لرموزه . يقول الدكتور مصطفى ناصف « إذا قرأنا مادة القمر وجدنا فكرة المقامرة ، فهل تستطيع أن تفيد من ذلك شيئا فى تصور معنى القمر ذاته ؟ وبعبارة أخرى هل تستطيع أن تجد صدق الأساطير فى بنية المعنى ، عبادة

(*) الاعراف — ٥٤

القمر مشهورة منتشرة بخاصة عند الساميين — لقد لاحظ الإنسان ما يعترض القمر من تغير في شكله حين ينمو ويستدير ثم يصغر ويموت ، هذا المثل السماوى يرى فيه كل ما فى الحياة الأرضية من نمو وتراجع ، فإذا أشرق القمر ونما نمت النباتات — فهذه هى العقيدة الشائعة والعلم الشعبى المتداول فى كل مكان . وأحيانا يعتقد الإنسان أن القمر المتضائل يمثل هو الآخر قوة إلهية لنمو الكائنات التى تنتمى إلى عالم الموت أو العالم السفلى . فالنباتات إذن تنمو وتُجف وفقا لحالات القمر المتعاقبة ولهذا يعتقد الناس أن فى القمر قوة هائلة تسبب ما يعترض كل شىء من حياة أو موت — كان من الشائع أن القمر مستقر المادة السائلة وهى بحسب الفسيولوجيا القديمة مادة النمو — ففقدان الماء بسبب فقدان النمو ومن أجل ذلك كله نستطيع إن نقول إن الإله القمر يذبر أمر النجاح والاختفاق أو الازدهار والانهار الذى يتمثل فى العالم» (١)

وإذا كان الرمز يكتسب دلالاته المتنوعة — خلال النص الواحد — كرمز القمر مثلا — فأولى به أن تتعدد دلالاته من خلال تعدد وجوده فى شعره كله وحقيقته ، ثمة رموز كثيرة تعد محاور أساسية فى شعر الشاعر — كالليل ، والنور ، والظلام لعل أبرزها جميعا هو الكوخ .

١ — الكوخ :

يقول محمود حسن اسماعيل فى الكوخ

شهدته ، يذرو دخان الأسى	والوجه فى كانونه شاعر
تبكى سواق الحقل أشجانه	ومابكاه مرة شاعر
والبائس الفلاح فى ركنه	عريان يشكو ضنكة خائر
شالت بزرع النيل أكتافه	ومارعاه البلد الغادر
لها بزيف الغرب فى مدنه	والريف من أوجاعه حائر (٢)

الكوخ — فى هذه الأبيات — معنى يضم عناصر إنسانية تشترك معه فى

(١) نظرية المعنى فى القدر العرفى ص ١٥٥ — ١٥٦

(٢) أغاني الكوخ ص ١٩

خصائص الحياة — تتلخص في الفقر المدقع ، والنحافة المفرطة والصفرة الداوية والاهمال الجسيم .

في الكوخ بعد الإنسان البائس الباكي ، وذلك الإنسان هو نفسه من يدرك أبعاد الكوخ ، في ذلك الإدراك نفسه تكمن أبعاد الحقيقة والحقيقة نفسها متجسدة في عرى الطبيعة وظهور أصولها ، سواقي الحقل باكية . والبكاء دلالة خاصة على ذلك الشجن الداخلى للكوخ ، ولأن الكوخ يذرو دخان الأسى . والأسى غير مرئى فالسواقي تذرِف الدموع المرئية ، من خلال التقابل تتجسد المأساة ، ويتضح رمز الكوخ المرتبط بالأشياء . في مضمون المأساة تبرز حقيقة الحرمان ، حرمان ذلك الفلاح المصير في فقره ، في مقابل من يتمتع بتناج زرع النيل — إن التمتع مرتبط بالزيف ، وفي مقابل هذا الزيف تبرز الحقيقة المرتبطة بالأوجاع ، والعرى والأسى والضنك ، والزيف والساقية يؤكدان الأسى والحقيقة .

فطبيعة الكوخ من طبيعة حزن السواقي واستمرار الكوخ مرتبط باستمرار الطبيعة وحياته مرتبطة بحياتها ، وسواقي الحقل أحد عناصر الطبيعة التي تدأب في إبراز مضمون الإنسان وحقيقته ، في مقابل من يحاول تزييف هذا المضمون ، وتلك الحقيقة الساقية ، علامة من علامات الحياة ، قدرة على العطاء ، تهب الرى بالدمع أو بمياه النيل ، لأن الكوخ محروم إلا من وجوده . الكوخ في هذه الأبيات مرتبط بالفلاح المرحوم ، ومن ثم باختراب مرتبط بالرى وبالقدرة على مواصلة الحياة .

ضمت حواشيه على عابد محرابه من فاقة دائر^(١)

الكوخ هيكل خارجى لعبادة داخلية ، وفي العبادة تمسك بالخالق وتبتل له ، والكوخ مستمد احترامه من احترام المسجد وقديسيته ، ولأن الكوخ مرتبط بالأرض ، فالأرض مقدسة ، والتمسك بها هو نفسه ظاهرة التقديس ، وتقديس الأرض هو نفسه تقديس الحياة ، إذن العبادة علامة من علامات الحياة ، والحفاظة على تاديته واستمرارها ثراء أو غناء داخلى ، في مقابل الفقر الخارجى .

(١) هكذا أغنى ص ١٣

قصّة الأرض التــــى
 وشقيت الحب أيامى
 فإذا اهتز جناها
 وأنا أمضى إلى كوخى

ضيّعت فيها كل عمري
 وأحلامي وصبرى
 ينهب الإثمار غيرى
 محروم اليمين^(١)

فكرة التقديس — هناك — مرتبطة — هنا بالعائد ، لأن العائد علامة من علامات ملكية الإنسان للأرض ، ولم لا !! فالأرض — عنده — كائن حى ، يتفاعل معه ، ينصهران سويا فى الآلام ، ويأملان فى الزمن ، ولكن النهاية مريّة ، تغتصب الأرض فيهدر الشرف ، وبفقدان الكوخ لبيكارته يصبح الألم كطيما ، والحرمات من ممارسة حق الحياة متضحا . الأرض رمز جزئى يضيف بعدى الملكية والشرف للكوخ ، كما أن الساقية رمز جزئى يعبر عما لا يستطيع الكوخ التعبير عنه فى محاولة لإظهاره وإبرازه ، إن كليهما يؤكد الحياة ، والملكية والشرف ولكن الشاعر محروم اليمين من مظاهرها الخارجية .

لذا فالكوخ فى الواقع الخارجى علامة الهزيمة والموت ، ومهما حاولت عناصر الطبيعة الحسية فى تقديم ما ينقصه من مظاهر الحياة ، فإن الشاعر لن يكتفى بسد النقص من طريق المقابلات الخارجية المتداعية فهو فى الحلم — أثناء الليل — يحول الهزيمة إلى انتصار لكى يؤكد الملكية باستحواده على عائد جهده وأرضه معا . هنا يستحوذ الشعور الدينى على لبه ، وتستولى عليه فكرة الثواب الأخرى ، حيث الجنات الخالدات . يقول فى هذه الفكرة .

يخلم أن الكوخ فى جنسة
 وأن أهليه على رفرف
 يحظوظهم من طبيبات المنى
 وعيشهم. مبتسم ناضر^(٢)

يرهو عليها الستدس العاطر
 فى الخلد لايسمو له طائر

فى الحلم ، ارتبط الكوخ بالعطاء الملازم لاستمرار الحياة ، فالثواب مرتبط بالخلد لأنه نهاية أبدية ، فى عالم الحلم لتعب الحياة الكامل طوال النهار فى الواقع ، ولأنه يرتبط بالخلد فالعطر أبدى ، والابتسام أبدى ، والرمز كامن فى خلق التوازن بين الداخل والخارج بين الواقع والحلم ، الكوخ جنة خالدة ونعيم متصل .

(١) أغاني الكوخ ص ١٤

(٢) لاهد ص ٩١

لكنه يصطدم بالواقع عندما يصبح الصباح فيفقد ماعاشه من حلم وديع
 خلال الليل ، ولأنه إنسان متماسك ، خصائص البقاء فيه أقوى من عوامل
 الانهيار ، والتشبث بالحياة عنده ، أحق من الاستسلام للموت ، ولأنه يعيش
 مأساته بوعيه أيا كانت هذه المأساة ، لأجل كل هذا يبذل حلم الليل بحلم
 النهار ، ويحل محل اليقظة محل حلم النوم ليكتشف ذاته من خلال ماوهبته الطبيعة
 في مقابل حرمان أعدائه من هذه الهبات .

يقول لنفسه :

يهنيك شمس خلدت قبلة	على جبين حظسه كاسر
لم يحلم القصر بها في الكرى	ولأراها برجه العامر
وجنة حولك غيسانة	ريحانها منفتق زاهر
ونخلة فوقك تهدي الجنى	والظل يستدري به العابر
يهنيك عذراء إذا أقبلت	للليل أصغى موجه الهادر
قدسية القلب بها عصمة	لم يؤتمنسر السما الكاسر ^١

فالكوخ ليس مجرد أعواد من القش ، وإنما هو مرتبط بالظل ، والإيواء ، كما
 يرتبط بالعفة والطهر ، فقير في شكله ، لكن أعماقه تنطوى على ما يحفظها من
 السور الأكاسر ، إنه يعرف الحفاظ على ثرائه ومقدساته ، ولايعنى فقدانه الأرض
 وعائدها ، فقدانه الحياة وكل شيء ، إنه كنز حقيقى يخفى الشمين والغالى ، ويموج
 بالحياة والنشاط والحيوية ، ويتسم بالجسارة ، ويختلج بالحنين .

الكوخ الحقيقى شمس ، لذا فهو مرتبط بالحرق والتطهير ، كما يرتبط بالقوة
 والأضياء . فى ضوء رمز الشمس يضم الكوخ القوة لأبعاده كما يتخلص من
 ضعفه بحرقه وتطهيره ، والشمس ترتبط بالحب ، والقبلة التى تطبعها على الجبين
 الخاسر الحظ تضيء الحياة ، إنها رمز جزئى يعنى الكشف والأضياء ، وفى ضوء
 قوة الشمس ، وضوء قبلتها ، يسترجع الكوخ بكارته ، الكوخ يتسم بالطيبة
 الداخلية والصفاء غير الخسوس ، والذي يبرز هاتين الفكرتين هو الفتاة البكر ،
 وبكارة الفتاة معادل لبكارة الكوخ .

(١) أغاني الكوخ ص ١٧

الكوخ مرتبط بالصفة والطيبة ، كما يرتبط بالقوة والمنعة ، لذا فهو معصوم من الوقوع النهائى ؛ فى الداخل أو فى الخارج أمام النور الأكرس .

هجرت كوخى وهوى سحره
وعشبه الزاهى ونواره
وجئت للقصر أنادى به
معبودة غابت بأستساره
* * *

فأطرق القصر كجفن حزين
وماتت الأصداء فى وحشته
وضجت العذراء فى صمته
ضجتها الكبرى على غفلته^(١)

الكوخ على بساطته أقرب إلى الحياة من القصور فى أبهى بهائها ، القصور موحشة بعد أن هجرتها الحياة إلى الكوخ ، فاضت النعمة وأشبعت الرغائب ، وتباين فرح الكوخ ، فى مقابل حزن القصر ، فى صراع الكوخ مع القصر يتباين صراع الحرمان مع الإشباع .

القصر فى ضوء فكرة الزيف لايبنى أكثر من قشور الحياة ، والبريق الخارجى ، كل شىء فيه . غير مؤصل ، لأن الزيف مؤقت وعرضى يتباين الشكل الخارجى لكل من القصر والكوخ .

الزيف يبرق ويغوى ، لكن لب الحياة وحقيقتها فى مضمون الكوخ يؤكد غيبة المضمون الحقيقى للحياة فى القصر . تتضح هذه المفارقة من خلال « المعبودة » التى تظهر وتختفى ، تحضر وتغيب ، إن غيبة هذه المعبودة تعنى غياب الحياة بقوتها وضوئها وخيرها . إن غيابها من الكوخ غياب شكلى ، كما أن حضورها فى القصر حضور شكلى . هذه المعبودة مرتبطه بالجواهر ، وليس بالعرضى ، بالخالد والأزلى ، وليس بالمؤقت .

(١) أغاني الكوخ ص ٨٣

إن الغيبة الحقيقية للمعبودة بالقصر ترتبط بالحزن والوحشة لأنها اختفت منه كما ظهرت فيه وهي عذراء ، عذريتها ترتبط بالأصل والثابت كما ترتبط بضجة الثورة ، الثورة الكبرى في مقابل صمت القصر وغفلته ، في ضوء رمزي « الكوخ » و « المعبودة » .

تتضح أبعاد الحياة وبكارتها ، واحتفاظها بالأصل والجوهر لدى الكوخ ، والكوخ يظهر مرة في الحرمان ثم يغيم وفي نفس الوقت يبرز في ما يضاد الحرمان من مثول للحياة وازدهار لما فيها . في الكوخ مضمون حياة لإنسان وحقيقة وجوده ، الشقاء والنعيم ، الذلة والعزة الحزن والفرح ، وأخيرا الموت والحياة .

بالمقارنة والتفاعل عبرت المعادلة عن أبعاد هذا الحرمان بين داخل النفس وخارجها في الطبيعة ، وخارج النفس . من صور طبيعية : متقابلة ، في الصحو والحلم بالنهار والليل ولأن الحرمان حالة شاملة لكل رغبات الشاعر غير المحدودة . يقول فيما يتصل بهذا الرمز .

سلاما تراب الكوخ ماعدت صاغرا
لصولة جبار ولاخطو جائر
سلاما تراب الكوخ جئتك زائرا
فأشعلت بالبعث الجديد قيائري
نفضت غبار الرق من فوق جهتي
وبسددت بالأضواء ذل مشاعري^(١)

الكوخ في الآيات الثلاثة الماضية مرتبط بما ترسب في الذاكرة من ذل وعبودية وكل ماعدا ذلك من الصور المتداعية ، الخاصة بالظلام والليل والألم والحزن والفقر والموت ... الخ

وفي ضوء هذه الجوانب يصبح الحرمان في احتياج للثورة والبعث والثورة حرق لكل ماهو داخلي مغطى بالتراب ، الكوخ في ضوء رمز « البعث » يصبح التائر والثورة ، ومن تم يرتبط بنشيد الخلق وحرارة المشاعر ، ووضوح الحق في ضوء الشعلات الحارقة .

(١) قاب قوسين ص ٧٢ - ٥٧

فالبعث الجديد يعيد الحياة لكل هامد وميت ، ويخلع الربيع والتألق على كل صامت وحى ، والبعث يعنى إبراز الخصائص التى كان يغطى عليها الظلام داخل الكوخ ، والقضاء على كل ما كان متعلقا بالقصر وأهله .

رد لى أرضى تهتز إباء وكرامة
وضحى يهدر بالشورة فى كل العيون^(١)

البعث الذى أعاد الأرض مرتبط بالعزة والكرامة ، بالضحى وبداية الطريق ، بولادة كل شىء فى مجال العيون .

والكوخ فى ضوء هذا الرمز الجزئى « البعث » يصبح عالما وليدا يزخر بالرؤى الجميلة ، بالضوء والدنيا الندية ، ولأنه مرتبط بالوجود الذى يعيش فيه الشاعر وأشياءه ، يستوعب الشىء ونقيضه ، الموت والحياة ، ومن الموت تشرق الحياة ، الموت خلال الأشياء — عند الشاعر — موت فى الظاهر فقط ، لكن الباطن يزخر باستمرار الحياة ، ومادام ثمة حياة مستمرة ، فلماذا لا يصبح الكوخ معبرا عن حقيقة الأشياء ، وجوهرها ، بل إن شئت فقل معبرا عن الوجود الحى بكامله مادام توتر الشاعر حادثا .

٢ — النيل

فى مقابل « الكوخ » تصبح أبعاد رمز « النيل » ميسورة التفسير ، إذ تعين النصوص بعضها بعضا فى فك الرموز وتفسير المتناقضات .

رمز النيل ، يعنى الظمأ والرى ، كما يعنى التغرب والضياع فى مقابل الرسو والاتزان ، ويعنى أيضا العابد والمعبود ، السماء والأرض ، الليل والنهار ، النيل يسرى فى كل ما ينبت فى التربة ، فيحى الهامد ، ولكنه يغرق من فى الحياة ، ولأن الكل لا يتجزأ فى خلايا الكون ، فلاغرو — إذن — فى أن يصبح النيل هو الوجود ، كما يستمد الوجود حياته من النيل بقول الشاعر :

ظمآن ! والخمر فى يديه والحب ، والفن ، والجمال
شابت على أرضه الليالى وضيعت عمرها الجبال

(١) لأهد ص ٩٢

ولم يزل يطلب الديارا ويسأل الليل والنهار^(١)

الظماً المستمر يعنى الحرمان العام ، كل ما فى النيل جوع متعدد الرغبة ، متنوع الإشباع ، وجوع الذات عميق ومتجدد ، لايشبعه تخدير الحواس ، وسكر الخمر أيا كان نوعها ، ولايبل ظمأه طعم الحب مهما صفى ، الفن والجمال عنصران موجودان فى عالمه ، الخمر والحب ، والفن والجمال رموز اللذة عند النيل وهى نسبية ، ولأن النيل يدرك سر صنعته ، فهى بالنسبة له مألوفة ، وظماً النيل متعلق بالبعيد والغريب ، ظماً يرتبط بالزمن ، والزمن بعيد البداية ، كم شابت الليالى على أرضه ، وضيعت الأعمار ، وتوالت الأجيال على الرغم من ارتباطها بالثابت والراسى !! الظماً يرتبط بالوجود ، واللذة الطارئة « ترتبط بموسم دون آخر ، والمؤقت لايشبع الدائم ، والظماً متجدد بتجدد الليل ، والنهار . فى زحمة الصراع بين الحى والميت ، بين الزائل والأبدى يبحث النيل عن المرفأ الآمن ، ولكنه لم يجد طوال بحثه الأزل راحته فى الأليف والقريب ، النيل لايعنى غير الإنسان الشاعر الذى يحمل بين جنبه زاده من التراث الذى يحفظ عليه خصائصه ولكن ضياعه الاجتماعى والسياسى فى بعض فترات التاريخ يجعله غير آمن فى مأكله ومشربه ، إنه لم يستطع بعد أن يترجم هذا التراث الضخم إلى حياة رغم توالى الليالى والأيام وتزاحم التجارب ، النيل يكتم الأسرار فى صدره ، والأستار عليها كثيفة ، كما أن ما فى صدر الإنسان لايجده إلا الخيال ، والسحر والجمال ، وهيمان العاشق .

لا الريح تدرى أمرها ، ولا النجوم تعرف

سفائن وهانة وعاشق مطوف^(٢)

هذا الإنسان فى ضوء رمزى « الريح » « والنجوم » بين يتخطى الأقاليم ، وحدود الزمن الريح تستخف بالأشياء ، وتعبث بها ، إنها قوة ذاتية ، تهدم وتبنى ، تحمل فى طيها الموت والحياة ، وهذا الإنسان الضائع فى ضعفه يكمن سر قوته ، لكنها قوة تحتاج للفهم والتعقل ، وفى اندفاع الريح عدم تعقل وغياب الحكمة ،

(١) أين المفر ص ٨٥

(٢) نار وأصفاد ص ١١٧

والحكمة كامنة في النور لا يوضح أبعادها إلا الضوء . القوة في احتياج شديد للمعرفة ، ومصدر الضوء نفسه غير مدرك لمهمته ، العجز ليس في القوة ولا المعرفة ، إنما العجز فيمن لا يستطيع أن يكشف مافي ذاته ، لا الوله ولا العشق كافيان ، إنهما يرتبطان بالقشور ، والنيل عميق وبعيد الغور كالزمن ، وهذا العمق ليس إلا عمق الإنسان وعندما يدرك الإنسان أن مافي صدره فطرى وذاتى ولا يدرك إلا من خلال موضوع يبرزه ، تصبح الخمر ، والحب والفن ، والجمال والليالى ، والجمال ، والديار ، والنهار ، والرياح ، والنجوم ، علامات خارجية لكنها غير كافية لاستيعاب كل مافي داخل هذا الإنسان من توفى للذة المستمرة ، والحب الدائم ، والمعرفة الأزلية ، والقوة غير الفانية ، بهذا يغدو النيل روحا تسرى في الظاهر والباطن ، ربا في الحلم واليقظة ، وبعثا لعناصر الإنسانية العليا في داخل إنسان الكوخ المحروم ، وتشبثا بجوهر الأرض في مقابل رفض الرق الخارجى للذة والجمال والحب ، وبناء على هذا يصبح ظمأ النيل مرتبطاً بالمطلق في الوجود وليس بالزائل ، بالأبدى وليس بالفانى .

فيبقى الرمز ، وتتنوع دلالاته ، وكما يعبر النيل عن المطلق والعام يحتوى على الجزئى والنسبى ، وبتعددتها تتعدد معرفة سر النهر .

الكوخ والنيل يعطيان بالنسبة للفلاح المصرى جسد الحياة وروحها .

وفجأة ..

صافحه الفجر

والأمـل الموعـود ، والنهر ،

فعاد للكوخ بحمد الله

والحب والإيمان والحياة^(١)

وكا أن الإنسان مرتبط بالكوخ ، فهو مرتبط بالنيل أيضا ، بذلك تصبح أبعاد رمز النيل قرينة الفهم والتحديد كما يلي :

١ — النيل يعنى ازدهار التاريخ — يقول الشاعر

(١) نهر الحقيقة ص ١٨ — ١٩

لم يزل في جوه من خيل رمسيس الصهيل
 وخطا « عمرو » على الشيطان يروها النخيل
 وأغاني المجد كادت من ربي الشمس تسيل^(١)

والازدهار التاريخي المرتبط بالنيل يستمد بريقه من الرموز « الصهيل » و « خطا عمرو » و « النخيل » و « ربي الشمس » ، الصهيل يستمد عنفه من جسارة الخيل وجلجلته للتحفر ، مبرزاً القوة في صهيل الخيل أصداء معارك ، إنه يحمل الانتصار والحياة ، والنيل تعب وموت من أجل الحياة ، في حركة عبابه موت الضعف وانتصار القوة في جلجلة الصهيل سرعة الموج وانتصاره ، وبناء الدول على انقراض الدول ، وإحلال الحياة محل أقدام « عمرو » فتبدل الحضارة بالحضارة ، النيل يستمد حياة الفتح الجديد من رواية النخيل لخطى عمرو وذاكرة النخيل سجل لأحداث تواريخ النيل .

في طول النخيل بعد الفتح ، والفتح نمو لحيات كثيرة تنبت في الضوء ، النيل في ضوء كل هذا حياة أكيدة ، وحياة النيل ومظاهرها تستمد من السماء والأرض ، المجد فيها يحمل ازدواج الطبيعة البشرية ، لذا فهو لا يرتبط بغير الإنسان .

والنيل التاريخ عندما يروى عظمة الأسلاف يغدو اعترافاً ضمناً بوجود الذات المصرية التي كان المستعمرون والمستغلون يستنكرون وجودها ، ومن ثم دأب الفلاح على تحقيقها في مواجهة الحقيقة المرة بهذا كان التاريخ أو النيل التاريخ ربا لبعض جوانب الحرمان التي تحتاج لأساطير البطولة والكفاح .

٢ — النيل يعنى الهبات والخير ، وعطاء الطبيعة للإنسان يرتبط بالنيل ، والربى ، والعطر والربيع ، والجمال ، والحب وكل ما يشبع الجوع الجمالى من رموز الروح والحياة .

أينما حل .. فعطر ، وريبع وشباب
 والربى أعراس حب ، وندامى وشراب^(٢)

(١) نار وأصفاد ص ٦٦

(٢) نار وأصفاد ص ٦٥

ولأن المعطى والمعطى شئ^٤ واحد فقد غدا الرزق العلوى مرتبطا بالنيل — فهو من قديم الزمان يرتبط بالاحضرار وقوت الإنسان ، وفكرة الرزاق العلوى قد رسخت في أذهان المصريين بالفطرة وحاسة البصيرة .

من عهد « خوفو » القديم وأنت راعى الـذمم
تجرى لمصر النـعيم من عاليات القمم^(١)

ومادام كذلك فهو مصدر لقوى كثيرة لم يهتد الإنسان المصرى القديم إلى سر كنهها كالشمس ، فهو أصل ضوئها ومصدر المعان للنجوم ، إذن ليس غريبا أن يرتبط « النيل » الإله بالقوة والانتصار وبعث الحياة ، فالقوة مؤهل لاختراق الزمن ومسابقة الليل والنهار ، والسرى والركض فى الفيافي رغم اتساعها والظفر على كل مايعوق كى تدب الحياة فى الهامد والميت والثابت .

كم راحت الشمس فى ضحاها تعب من نورك المذاب
وأنجم الليل كم طواها هواك فى خيمة العباب^(٢)

وارتباط النيل بالخشوع والعبادة نتيجة طبيعية لارتباطه بالألوهية فهو متوج فى الرواى بلا عروش ولا قباب ، كل نبته تغنيه يقول الشاعر :

من رواى الشمس ، يمشى وتغنيه الشعاب
والجبال الشم أهله المقيمون الغضاب
وقفوا صفين والأفق خشوع وارتقاب
وهو فى أبراده الخضر نبى فى السهول
نورت آياته بالسحسر فى كل الحقول^(٣)

وارتباط « النيل » الإله بالقدرة على العطاء والمنع أوجب على البشر المثول أمامه فى حمى الطقوس الدينية والتعاويد ، وتقديم القرابين ، والنيل الإله هو نفسه النيل النبى الذى يحمل الخصب والثناء وكل ما هو معجز فى مجال الخلق ، النيل اكتسب

(١) صلاة ورفض ص ١٣٠

(٢) أين المفر ص ٨٦

(٣) نار وأصفاد ص ٦٥

صفات التقديس والعبادة وطهر الكلمات وثورية الرسالة ، النيل قدرة مقتدرة ،
تبعث الحياة في الموت ، وتحل السماء في الأرض ، لذا أصبح طبيعيا أن تؤدي
الصلاة وتقام الشعائر والطقوس استعطافا للنيل الإله واسترخاما بمجوع الإنسان .

يقول الشاعر :

كم على أعتابه ، خرت رقاب وجباه
وعلى أعنابه ، بادت قلوب وشفاه^(١)

البيض أهل الشمال خروا على بابك
والسمر خلف الجبال صلوا لأمواجك^(٢)

والرموز عند الشاعر عندما تحتوى على بعض أصداء اللاشعور الجماعى يجب
ألا تفسر في ضوء الدين ، ذلك لأنها تتسم بالطابع اللادينى نظرا لتعدد الآلهة ،
خلالها ، واتصافها بصفات ، وقيامها بمهام القوة المطلقة ، وتلك الرموز نفسها
تصبح في بعض دلالاتها من خلال النصوص متفقة مع النزعة الدينية لدى
الشاعر بعد أن هذبت منها العقيدة الإسلامية وغيرت ، فالنيل الإله يصبح هو
نفسه العابد بعد أن كان المعبود وعندما يكون عابدا يتصف بالجزئية ، ويصبح
بمجرد عنصر في الكون وذلك عكس ما كان مصدرا لكل القوى وواهبها لكل العطايا
والهبات . ومن شأن العابد أن يقدم ، هو الآخر ، فروض الطاعة والولاء كى
يُحظى بالثواب لعلها الخشوع والتسبيح ومراسيم الصلاة والعبادة التى تنم عن روح
شفافة تجهد في محراب التجريد كى تكشف السرية .

خشوع وتسبيح وطهر كأنه بكف الليالى أو بكفى مصحف
وصمت على الشيطان أسمع خلفه صدى الأبد المكتوم للروح يعزف^(٣)

وخشوع النيل العابد بهذا الشكل ربما كان عالما خصبا لتأمل الحقيقة
واستجلاء أسرارها .

(١) نار وأصفاد ص ٦٦

(٢) صلاة ورفض ص ١٢٩

(٣) قاب قوسين ص ١٧٦

٣ — النيل هو الوجود . العابد والمعبود ، الواهب الخير والموهوب للبشر ، الروح
المائية في كل عنصر من عناصر النمو للحياة ، وهو نفسه الحياة ومرآتها ، الحياة
والموت ، والصلاة والعبادة ، والمعبود ، والحب ، فلا تضاد ولا تنافر لأن وحدة
المصدر هي الأساسى ، وأصل هذا المصدر الحياة . كقول شاعرنا نفسه :

إذا عشق النيل عرش السماء فواديه جنة هذا الوجود^(١)

ويقول :

أمواجه وضوء

للصمت والهدوء

يمر بالحياة

أمواجه سجادة

للطهر والعبادة

كل رؤاه حب

ومعبود ورب

* * *

سكونه حياه

ونطقه حياه

والموج فوق صدره صلاة^(٢)

الظلام :

الليل والدجى ، والعشى والخبس ، وغيرها من مرادفات الظلام أو مصادره ،
تنسحب على جانب كبير من شعر الشاعر ، ومن خلال النصوص المتضامة
يصبح من المفيد تتبع هذا الرمز — الظلام — والكشف عن أبعاده ليتسنى لنا
الوقوف على مدى مايسهم به في النسيج الشعري .

والظلام — دائما — مرتبط بالماضى عند الشاعر ، وقرين تجربته مع الأرض

(١) أغالى الكوخ ص ٣٥

(٢) نهر الحقيقة ص ١٦ — ١٧

والتاريخ والمجتمع والأنظمة السياسية التي عاناها ، فجاء رمزا مستوعبا للأسى والحزن والفشل والعبودية والانهيار .

أنا والكوخ والظلام ، وليل
بجميع الأسرار مدت يدها
ورباني مدنن ، يشرب الليل
ويسقى من كل لحن دجاءه^(١)

الظلام علامة من علامات الحياة ، يثرى بعد الإنسان ، ويكسبه معنى ، وهو في ضوء رمز الكوخ — يكتسب أبعاد الحرمان ، وفي ضوء « الأنا » يحيا ويعيش ، الظلام مرعب وخيف ، لأنه يرتبط بالجهول ، والظلام قادر على العطاء ، إذ لا بد من الأفضاء ، ففي الأفضاء راحة تعقب المعرفة ، والظلام مرتبط بالظماً كما يرتبط بالرى ، في طوبايا الرمز العام « الظلام » متفرع الجزئيات ، وتعدد الأبعاد ، إذ من تعددها يكتسب الرمز ثراه ونموه .

يقول الشاعر :

ورأى حية تطل على جحر أطلت على الدجى مقلناه
زائغ في الظلام يفهق بالظلم وبالبعى يكتوى جانباه^(٢)

الظلام جحر عميق ، والعميق مرتبط بهدم الحياة ، كما ارتبط الجحر بلدغ الحيات ، في اللدغ موت في الظاهر والباطن ، والموت في هذه الحالة يرتبط بالغموض لفرط ما يخيم الدجى على الحالة ، وهو مرتبط بالجهل واللدغ حى ومستمر ، اللدغ مرتبط بالظلم والبعى ، ومن ثم بالعذاب والضياع اللدغ يعد من أبعاد الظلام ، والظلام في ضوء لدغ الحيات حياة في الموت ، تشمل الإرادة ، وتعطل الاختيار ، وتحل الهزيمة محل الانتصار .

أسرت نارى وهذا حطبي والقيود السود فى أغصانه^(٣)

(١) قاب قوسين ص ٤٨

(٢) قاب قوسين ص ٥١

(٣) نار وأصفاد ص ٣٧

ولأن الظلام أصبح حياة في الموت ، فقد غدا الموت هو الآخر مستساغاً وأصبحت الكراهية للشيء حباله ، لم يك هذا حادثاً إلا بالقوة ، ومبرر الرضا كامن في عمل المعادل من جنس المأساة ، المعادل في الداخل حيث لاحدود فاصلة بين المعنى ونقيضه ، والشيء وضده .

أتلاشى كيفما أهوى فإن غالنى الصبح تلقانى العشى (١)

فالصبح يغتال ، والعشى يحتضن ، والحياة تطرد ، والموت يستقبل ، الموت يجمع عناصر الحياة ، ليحيا مكان الحياة في الظلام مايقم الأود ، ومايعمل على إحداث الحياة .

يأسر الليل جناحى والسردي إذ يجيئ أشربه حبا وماء (٢)

الحياة في هذه الحالة لاترتبط بغير الليل الذى يغشيه الظلام ، والظلام ماض طويل ، وتجربة حبة بماسى الزمن للانسان .

في ظلام السدروب في الماضى الطويل

كم حضنت العهد جيلا بعد جيل (٣)

وارتباط الظلام برحلة الإنسان الشاعر عبر الزمن . كان شديدا مترسبا ، وربما كان العامل الأول في استشرائه في أشياء كثيرة حتى أصبح بفعل العادة الملحة وحشا قدريا أليفا ألفة الموت أن أفعال البشر خلعت من الانسانية العليا .

ليس فيه من يرى الله حروفا فوق رأسه
هالة تحجب ليل الروح في أطواء نفسه (٤)

الظلام يرتبط بغياب النور ذلك الضوء الذى ينير الروح ، كما يرتبط بالظلم ، وضياح الحق ، والعدل ، والدساتير المزيفة .

(١) نار وأصفاد ص ٣٨

(٢) نار وأصفاد ص ٣٧

(٣) قاب قوسين ص ٨٣

(٤) قاب قوسين ص ٢٩

ياحامــــل شرع للأمم سوى القيعان مع القمم
الأرض بمن فيها سلكت ليلا يتراشق بالظلم
فالعـدل بها عشيت سبله
والحق بها شقيت حيله^(١)

يرتبط الليل بالقيعان ، كما يرتبط بالقمم ، ومن ثم بالانخفاض والعلو ، بالهزيمة والانتصار . وهو في ضوء رمز « الأرض » التي سلكت ليلا قتال وسفك دماء من غير حق ، وفي ضوء الظلم المسيطر يصبح العدل شيخاً ضريراً ، وفي مقابل عدم قدرة العدل على تحسس الخطى يبرق الليل المسيطر على جميع السبل ، والحق في مقابل الظلام حى ولكنه غير ظاهر ، يحاول بالحيلة أن يتسنى المنبر أو يرتقى العرش ، إنه ملك مبعث عن الحكم . لكن الليل ملك ظالم مسيطر ، يخلق مستويات الحياة بالظلم ، وهو يعنى مايفعل ، لأنه أمام محكمة العدل الإلهية وضمير الإنسانية العام شاهد عيان لمأساة الرق الذى اقترن به كما اقترن بغيره .

كم رأيت الرق يسقيك من الذل قتامة
وانتهى لاشىء إلا ماروى عنه ظلامه^(٢)

في ضوء رمز « الرق » يصبح الليل مستوعبا للمحرومين ، والتعساء والمشردين ، كما ضم القتلة والجناة ، إنه رمز الحياة ، فيه المالك والمملوك والسيد والعبد والسعيد والشقى ، والشقى يرتبط بالليل لطول ملازمته له ، فيسمر إليه بأطواء نفسه ، لأنه الأمين الوحيد الذى يكتم سر الأنين في جبهه المظلم العميق .

في ظلام يهد الشكوى بصدر المستجير^(٣)

وهو فضلا عن كونه مغارة للأنين ، والشكوى ، عماء مطبق على كل لون معرفى يساعد على الخروج من التابوت .

رياه ضاع السر من يديا وأطبق الليل على عيني^(٤)

(١) نار وأصفاد ص ٤١

(٢) قاب قوسين ص ١٧

(٣) قاب قوسين ص ١٤

(٤) نار وأصفاد ص ١٩٠

والجهل في مقابل المعرفة المطموسة يكسب الليل بعد التخبط في الوثنية ،
ومنازع الغريزة ، وهو في ضوء السر الضائع يغدو بمنأى واضح عن الحقيقة . أية
حقيقة إذن !! في ضوء الظلام ذلك العالم المتعلق بالشك والزور ، والذي تولد فيه
الأفعال غير الطبيعية كالعار ، والضلال ، والرجس ، والرذيلة ، والبؤس ، إنها
الحقيقة التي ترتبط بالعالم المقابل الذي يحل محل العالم القائم ، إنها قرينة الثورة
والتطهير .

طهر الكون من ضلال ورجس
أنقذ الناس من ظلام وبؤس^(١)

ولا يكتفى الليل أو الظلام بالارتباط بكل ماهو مأساوي وحزين ، فالرمز يحمل
دلالة معكوسة أحيانا ، إذ لافارق بينه وبين الحلم في ذلك ، فهو كما يتعلق
بفترات الانهيار في التاريخ الاجتماعي والسياسي للإنسان المصري ، يتعلق أيضا
بالإشراق التاريخي وأجداد الشعب وتطلعاته وسبح أحلامه .

بصياح الوحدة الكبرى الأبية
عدت في حلم الليالي العربية^(٢)

إذن — فالفروسية حلم يتحقق في النفس أثناء الليل قبل إسهاده على مسرح
التاريخ إبان النهار يقول الشاعر أيضا .

وفي ليلة فجرها في السفوح
ظلام يغنى وضوء ينسوح^(٣)

فالظلام الذي يغنى ، ليس ظلام الماضي ، إنه الظلام المرتبط بالتخطيط لنجاح
الثورة على الظلام الماضي ، الظلام الحاضر يعني كل ما كان من عناصر الهزيمة ،
لذا فهو الذي غنى ، في مقابل نوح الضوء — ضوء من تسبب في إيجاد فساد
الليل . الظلام المرتبط بالغناء مطرب ومضى . لأنه فض السر الذي نبأه ليل

(١) نار وأصفاد ص ١٥

(٢) قاب قوسين ص ٨٥

(٣) قاب قوسين ص ٧١

الماضى الطويل فى الجب ، الظلام المرتبط بالغناء نائر ونبيل . وهو فى حالة رمزه للانتصار يصبح مسرحا للعبادة والطهر ، والخشوع ، حيث انسياب التهجد فى السرية والعلن .

خشوع وتسييح ، وطهر كأنه يكف الليالى أو بكفى مصحف^(١)

وإذا كان رمز الظلام عن طريق التقابل يعبر عن الشئ ونقيضه ، فإن هذا المفهوم العام له يرتبط بانشطار النفس عنده .

وأنشق ذاتين .. ذاتا تنوح
وأخرى تسبح من خشيتك^(٢)

فالظلام مرتبط بالذات ، ومن ثم بالذنب المتعلق بها ، فالذات تنوح لفرط ما بها وارتباط الظلام بالخطيئة يعمل على استدعاء الشيطان وكل ألوان الفساد الخلقى .

الليل يودى إلى جهنم ، ومن هنا يرتبط بالعقاب . الذات التى تحمل مأساة الشاعر الواقعية والميتافيزيقية هى الذات المظلمة ، هذه النفس أكثر ارتباط وتعلقا بمأساوية الرمز — الظلام — أما نفس الشاعر الأخرى التى تتعلق بمعكوس المأساة ، فلا ترتبط إلا بالحلم والنور والعالم الأمثل .

وفى ضوء هذا الانشطار النفسى يسهل تفسير الحقيقة التالية — اتى مؤداها اختلاط الظلام بالنور عند الشاعر .

الرمز يحمل طبيعته التزاوج ، ويسع الشئ ونقيضه ، للظلام والنور معا . ولأن الظلام والنور فى النفس ، والنفس تستوعب كليهما . فرمز الظلام يثرى بهزيمة النور أمامه ، كما يثرى باختفائه فى انتصار النور .

نقول الشاعر

فسينشق لك المجهول عن فجر ورييق
فيه كرم الليل عنقودا على كرم الشروق^(٣)

(٣) قاب قوسين ص ١٤

(١) قاب قوسين ص ٧٠

(٢) صلاة ورفض ص ١٤٢

الليل يعطى الحياة ، ويلد بالنشوة ، فى النشوة السرور والرضا ، الليل راحة بعد العناء ، الليل مثمر ومنير ، فى الثمر والضوء تتكشف الحقيقة والقناعة والرضا . الرضا من علامات الانتصار . الليل فى بعض مدلولاته رمز الانتصار . وبسيطرة الليل الذى يرمز للانتصار على الليل المقترن بالهزيمة ، تتسع أبعاد النور ، وخاصة عندما يقترب الليل من نهايته وتظهر أضواء الفجر فى الواقع الخارجى ، يختفى ظلام النفس الدامس بعد أن يدب المشيب فى لحيته ، ويتحول إلى عبد بعد أن كان إلهاً .

والليل شاب فمد لحية ناسك
نسج الشتاء الثلج من شعراتها^(١)

فيصبح القوى ضعيفا ، والسيد مسودا ، والظالم مهزوما ، ويمنطق الحياة العادل يضعف الظالم ، ويقوى المظلوم مستمدا جسارته من جنس ما كان نحيفا مرعبا — الصورة الداخلية تعبر عن واقع الحياة الخارجى . ثار الإنسان فى وجهه البغى ، بعد أن اكتشف أبعاد قوته وفك رمز أسرارها من خلال الانتصارات التاريخية .

أبو الهول فينا يسوق الزمان ويرعى الليالى رعى الغنم^(٢)

وانتقلت حيوية الظلام الماضى وسيطرته إلى النور ، فأصبح النور حيا ومسيطرًا بعد أن فاجأ القدر المحتوم شبح الليل ودهاه .

الليل الرابض بترباك
فاجأه القندر المحتوم
ودهته رياح ورجوم^(٣)

(١) قاب قوسين ص ٢٠٧

(٢) نار وأصفاد ص ٦٢

(٣) قاب قوسين ص ٧٨

النور :

يقول الشاعر

ويك يا صخر .. أنت رمل وماء
جبلته الرياح والأنواء
كيف هلت من طينك الأضواء؟ (١)

النور ، فائض على الكون ، مشع في كل ما هو موجود ، مصدره من الله ، وإذا كان الكمال الإلهي باديا على خلقه ، فلا يعنى ذلك أن الجمال الإلهي صادر من المخلوق « كيف هلت من طينك الأضواء » فكمال الأشياء نسبي ، متدرج حسب مدارك البشر ومدارجهم ، وأن الله وحده هو الذى يفيض نور هذا الكمال كيفما شاء لأنه سبحانه أعم وأشمل ، وأعلم بما يتناسب مع الطبيعة البشرية .

الطينة التى يهل منها الضوء تلد الحياة ، قديما قالوا : إن الماء أصل الحياة ، كما أرجعوا أصلها إلى التراب أيضا ، والرياح تسير الراكد ، والأنواء تخصب الأرض فتبعث الميت ، فى ضوء الماء ، والرمل والرياح ، والأنواء ، يصبح النور قويا خلاقا ، منه الحياة ، لأنه منبعها ، هذا النور الذى يتعلق به البشر فى عهد الوثنية ، لايزيد عن كونه عبدا هو الآخر .

تعبد النور .. وهو عبد الحياة
عبد من بشه بتلك الفلاة (٢)

فى ضوء عبادة البشر للشمس — قديما — تتضح طبيعة النور المعبود ، هذا النور ناقص ، وإن خلع عليه العابدون صفات الألوهية والتنزيه ، هذا النور مقيدة مصادره بمدارات ثابتة ، ومرتبط ظهوره بالليل والنهار ، لذا فهو محتاج إلى الكمال الإلهي ، وأن عبادته فى صورة الشمس أو القمر أو النجوم ليست إلا عبادة للقوة الوهمية الطارئة فى الأرض ، وتقديس القيم المتعلقة بالخوف من شر هذه الآلهة

(١) نار وأصفاد ص ١٢

(٢) نار وأصفاد ص ١٤

ولعتها . إن هذه هي الجاهلية بعينها ، الجاهلية التي تجمع شقاء العصور وغيرها ، ومضارب الجهل ، وهذا منطلق من الوثنية لايرضاه منطق العقل ، ولاتقره الحاسة الفطرية لدى الإنسان . النور الذى يرتبط بهذه العبادة عبد للحياة ، وثورة النور الحر هي الحل الحتمى لطبيعة هذا الوجود الوثنى :

سيمر عليكم في الفجر
 شيء يتكلم كالجمر
 ويفض من النور خزائن^(١)

في ضوء رمزي « الفجر » و « الجمر » يكتسب الرمز — النور — بكاراة الحياة ، وصفاءها ، كما تكتسب الحياة والحيوية في التغيير ، والقدرة على إحلال النور محل الظلام ، إنه يحمل الحب للبشر ، وهو حريص على أن يئته في أول يقظتهم ، إن الرمز المفهوم من هذه الآيات نائر يرتبط بالحرق والتطهير ، نائر على كل ماهو مأساوى فاسد ومقيت لعمله أول من استوعب الهداية كاملة وحملها للبشر ، قاضيا على الترهات ومفرقا بين الجهل والعلم ، والظلام والنور ، والعبودية والحرية ، مبلغا دستوريا سماويا يحقق الاتزان في كل شيء ، والتمام في كل نعمة ، إنه سيدنا محمد ﷺ الذى تعطشت الدنيا طويلا ليقظته .

يا أول نور سكب الله النور الأعظم من شفتيه
 يا أول نور
 كل النور تألق منه ، وجاب الكون على كفيه
 يا أول نور
 عطش الدنيا جن عليه وروى الخيرة من قدميه !!
 البید الظمأى شربت منه
 وأذاب ضحاه جدار الليل
 وأوغل أوغل حتى شعشع في الإنسان
 رش اليقظة والتوحيد على رثيته
 ومحا الذلّة والإطراقّة من جفنيه

(١) قاب قوسين ص ١٤٩

ودها الرق وكان محالا أن تتزحزح عن كتفيه
ومضى يسحق كل ظلام عبر الدهر ، ومر عليه^(١)

هذا النور الأول مرتبط بالشفاه ، ومن ثم بالحروف ، بالقدرة - على النطق والإبانة ، والنطق ولادة ، وحياة في الظاهر ، وهذا النور الأول بداية كل النور الذي تألق منه ، وهذا النور الأخير يعنى أفعالا وسلوكيات كثيرة لدى البشر . النور الأول مرتبط بالرى ، والهداية وفي العطش والحيرة عماء منطبق ، وجهل فظيع وفي الرى علم وحياة ، وفي النور فضاء على الليل الذي كان يحمل الحيرة المطبقة ، والجهل الفظيع والضحي علامة على انتهاء عهد وبداية آخر ، في العهد المنتهى كانت العبودية شهادة الظلام ، وفي العهد الجديد سار مفهوم النفس الواحدة ومبادئ الانسانية .

بالنور الذي يرمز إلى سيدنا محمد ﷺ ، والنور الذي يرمز إلى كتاب الله . القرآن — قامت الثورة على الوثنية ببعديها الانساني والالهى وبهذا اكتسب الإنسان النبي بعد النور ، في أكثر من موضع ، بعث بالنور الأعظم ، والضحي ، والنور المهاجر .

والثورة الدينية عند الشاعر لا ترتبط بعصر دون آخر ، ولا يمكن دون سواء ، بل اكتسبت صفة الشمول والعموم للإنسانية جمعاء ، لأنها تثور في وجه كل ماهو فاسد ، وغير خلقى مقيت ، وتقضى على كل مالميس إنسانيا إنسانية مطلقة .

أورق النور وشبت ناره
تضرم التغيير في أعتى الجذور^(٢)

وإذا كان النور يرمز للثورة ، فهو يرمز لأبعاد طبيعتها . الثورة تتصف بالبكارة ، وشفافية الروح ، إنها طفولة العظمة ، وأولية البناء .

وزمان في الصباح البكر — يجتر أصيله^(٣)

(١) نهر الحقيقة ص ١٩٠

(٢) قاب قوسين ص ٤

(٣) قاب قوسين ص ١٧

ولأنها ثورة على الميت ، فهي حياة للهامد ، وبعث للرفات

اتبعيني فمعى الفجر الندى أحيا رفاتك (١)

والثورة عندما تدب فى كل شىء تخلع روحها الجديدة على الحياة

اتبعيني وانظرى حولي أقـداح الضياء (٢)

وتطهر حتى أنقى مافيا ، لكيلا يفوح برائحة الماضى

وتصب النور والنار انفجارا فى رحيقى

والعالم الجديد الذى يبعثه النور عالم

ومن النور والكرامة ، والإيمان والحب سلمة وصفاء (٣)

ولأن النور هو المصدر والأساسى — منه البداية لكل شىء ، يعرف الحياة ولايرتبط به الموت الأكيد — سيطر على الروح الشعرية فى القصيدة وكان كشافا يضىء الأشياء للوصول إلى الحقيقة ، فاتصف بالثورة على الانهزامية والتعلق بطموح الاكتشاف ، ولم يك النور وسيلة فحسب ، بل كان يعنى جوهر كل حقيقة يبحث عنها الشاعر .

فالنور — مثلا — فى قصيدته « معبد الشمس » (٤) هو التحرر يقول :

ازدحم النور على بابك

والفجر أطـل بأعتابك

فالنور لايعرف التحديد ولا القيد ، النور حشد هائل لكل عناصر الحرية ، والحشد دلالة الفرحة ، والفرح كان أمنية أثناء الليل الطويل . والفجر بوابة للمسجونين فى وساوس الظلام ، وتر الأحلام .

(١) قاب قوسين ص ١٧ — ١٨ — ٢١ — ٤٩

(٢) قاب قوسين ص ١٧ — ١٨ — ٢١ — ٤٩

(٣) قاب قوسين ص ١٧ — ١٨ — ٢١ — ٤٩

(٤) قاب قوسين ص ٧٧ — ٨٠

وعندما يعلن الفجر بشارة النور المزدحم ، تنفك القيود وتنطلق الحرية ، ولأدلى على الحرية من رمز النور .

ويقول الشاعر أيضا في نفس القصيدة :

وأتاهما النور كما يأتي
حشر ينقض على موت

فكلما ارتبط النور ببداية الحياة يرتبط بنهاية الموت ، في الانقضاء على الموت حياة ، وبعث الحياة التي في الموت ، كشف لقوى النور الخبيثة تحت أسداف الظلام ، من خلال التشبيه يبرز البعث كحقيقة من حقائق النور .

وكثيرة حقائقه الجزئية التي يرمز إليها النور ، حتى إذا تجمعت لديه مجموعة من الحقائق شبه المتكاملة ، أو المتكاملة ، صاح مهللا للتغيير في كل شيء ، في الإنسان ، والتاريخ ، والنظم ، والزمان ، إن هذا التغيير حدث بفعل انتصار النور على الظلام ، وأصبح مايسود سواء في واقع الشاعر أو في حلمه هو كحقيقة النور نفسها .

والنور في هذه الحالة هو البطل المظفر في كل معنوى ومحسوس يقول في « موسيقى من الأيام » (١)

رفع الستار
وتهدأت الظلمات
وانقشعت بدرب السائرين
ومضى الصباح
فذاب ظل القيد من خطوط السنين
وتغير الإنسان
لم تعد الرؤى تسقيه خمر الزائفين

(١) مجلة الشعر (الفصلية) العدد الأول ١٩٧٢م

وتغيّرت روح الحياة
 فلن يلوح بها السنا للواقفين
 وتغيّرت قيم الخلود
 فلن يظل شعاعه للخاطفين
 وتغيّر التاريخ ..
 نفحة غاره ، لم تبق إلا
 للحملة المخلصين
 فاعذر زمانك يازمان
 فإنه أعمى تلمس ضوءه خلف الستار

في النور حقيقة التغير ، تغير الزمان بالزمان ، والتاريخ بالتاريخ والإنسان
 بالإنسان ، وكما ارتبط الظلام بالعبودية والحرمان ، والشر ، والعماء المطبق ، غدا
 النور مرتبط بالحياة الجديدة في عالم الشاعر ، النور اكتسب أبعاد القيم المثلى ،
 ومن ثم ارتبط بتحقيق الحلم ، النور استمرار بعد أن كان خطفا متمثلا في أية
 حقيقة جزئية تبرى ، النور اكتسب عذوبة الخداء ، وارتبط بالبصر بالأشياء ،
 وأصبحت رحلة الشاعر في عالم النور يصحبها النور الكشاف :

وأقبل الليل يسرى
 على هياكل صدرى
 سيرى مع النور سيرى
 وغلغلى في الأثير (١)

بهذا تكتمل أبعاد الرمز « النور » بعد أن أصبح روحا تسرى في كل ذرة من
 ذرات العالم ويهتدى الشاعر إلى أن « الله نور السموات والأرض » في كل هامة
 ولامسة ينبض سره ويسرى في كل هامد وحي ، في الأرض والسماء والفضاء ، في
 الحقيقة والحلم ، في الليل والنهار ، في الظلام والفجر ، للضال هداية ، وسكينة
 للشاك ورسو ، وللأعمى بصيرة ، وللباحث كشف ، وللمؤمن صلاة ودعاء
 مستجاب ، وهو أيضا رجاء العاني ، وفرحة المهوم ، والمكروب ، ومخير لمن

(١) قاب قوسين ص ٢٢٢

استجاره ، سبحانه سبحانه !! هو النور الذى تتولد عنه كل ذرة فى الحياة وفى الكون .

على الأرض نور ، وفى الأفق نور
وفى كل قلب شعاع يدور^(١)

ويقول أيضا :

إلهى وأنت النور لم يجب مرة
سناه ، إذا أعشى الضياء بصيرتى^(٢)

بالنور الوسيلة ، والنور الغاية ، وبالنور التمرد والثورة ، والنور السكينة والتأمل ؛
حفلت القصيدة عند محمود حسن اسماعيل بسر إبداعها ، وتفردا بإيجاء
خاص ، يشف عن روح علوية ، لاتتعلق بعالم المحسوس إلا بمقدار ما يوصلها إلى
عالم المعانى ، ولاتبرح عالم المعانى إلا لتكتشفه خلال عالم الأشياء ، وخلال رحلة
البحث عن الحقيقة والذات ، تبلورت القيم ، وصفت العوالم لديه ، وسيطر
النور ، كما سيطرت نفسه المتعلقة بالنور ، واختفى الظلام الطارىء المتعلق
بالحياة ، وعناصر الأرض ، واختفت معه نفسه المتعلقة إلا السماء ، وأصبح من
الميسور ربط الأزلى بالأزلى ، والغامض بالواضح .

فى ضوء النور المطلق ، يصبح الافتراض بأن لواعى للشاعر يحتوى على منطقة
متعلقة بالنور الخالص ، ظلت تمدده بقاموس النور وتداعياته ، قدر ماتمدده بعالم
النور وصفاته ، حقيقة واضحة .

وأن هذا الحيز من اللاشعور واضح فى شعر محمود حسن اسماعيل ، وهو سر
عبقريته الإبداعية ، ووراء بحثه فى الخالد والعظيم ، والسبب الحقيقى للتلحق بعالم
المعنى ، والخوض فى التجريدات المستمرة ، والعلة فى اتسام شعره بسمو الأداة
وصفاء المضمون .

(١) نهر الحقيقة ص ١٤٣

(٢) قاب قوسين ص ٩٨

الفصل الرابع موسيقى الشعر

محتويات هذا الفصل :

أولا : الإيقاع :

أنماط الإيقاع

- أ (التلوين الموسيقى بإطالة الأسطر وتقصيرها .
- ب (القافية .
- ج (تكرار نغمة بأصواتها وحركاتها بنفس النوع والشدة .
- د (الترصيع والتقفية الداخلية .
- هـ (التمثط الإيقاعى الذى يرتبط بالتنويع الصوتى فى التعجب ، والنداء ، والإثبات ، والنفى ، والطلب ، والاستجابة والدعاء .

ثانيا : الوزن :

- أ (إحصاء لبحور الشعر المستعملة فى دواوين الشاعر .
- ب (نتائج الإحصاء
- ج (المجموعات الثلاث
 - ١) المجموعة الأولى
 - ٢) المجموعة الثانية
 - ٣) المجموعة الثالثة .

لاشك أن اللغة التي تعبر عن الحالة الزائدة للاستثارة لا بد أن تشتمل على عناصر تشترك معها في خلق الإمتاع بالعاطفة والانسجام الموسيقى ، وإذا كنا في الفصول السابقة قد كشفنا عن أبعاد هذه اللغة ، وأنماطها وخصائصها ، ودورها في عملية التصوير ، فإننا في هذا الفصل سنركز على الجانب الذي يشيع الانسجام في نفوسنا ، لما في الموسيقى من قدرة على السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه . فضلا عن كونها إطار اللغة الدقيقة المعقدة منطلقين من الفرضية التي تقول :

إن للإيقاع والوزن أثرهما المباشر في الإبداع الشعري ، بكونها عنصرين هامين من عناصر التصوير عند محمود حسن إسماعيل ، وسوف يحقق هذا الفرض من خلال عنصرى الموسيقى : الإيقاع — والوزن .

أولا : الإيقاع :

هو الذى يميز الشعر من النثر والإيقاع الذى تتعلق طبيعته بطبيعة توقعنا خلال السياق الشعري ، هو ما يمكن تصويره « موجة بالغة التعقيد من الوقائع العصبية تذلل الصعوبات أمام بعض المنبهات المعينة بينما تحول دون البعض الآخر ، كما أنها تتعلق أيضا بطبيعة المنبه الذى يجيء فعلا »^(١) وحقيقة المنبه هي نفسها طبيعة الصوت الذى فقد شخصيته الاصطلاحية المستقلة ، واكتسب ظلاله وأبعاده الجديدة في تركيب القصيدة ، ونظرا لصعوبة تعريف الإيقاع وتحديد تحديدها علميا وفنيا شاملا في مبحث كهذا لا يهمننا فيه الا التركيز على ما يهيم في عملية التصوير الشعري بشكل مباشر وملموس ، فإننا لن ندرس إلا « ما ينبض على نحو شامل خلال العمل ، ويحدد التأليف المتناسك »^(٢) بهذا يتناول الإيقاع بمفهوم بسيط مؤداه

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٠

(٢) من مقال إميل ستايجر — حاضر النقد الأدبي — ترجمة الدكتور محمود الربيعي ط ٢ دار المعارف بمصر

سنة ١٩٧٧ — ص ١٣٦

أنه ظاهرة صوتية تتردد على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة^(١) .

أنماط الإيقاع

أ : التلوين الموسيقي ، أو النغمي عن طريق إطالة الأسطر وتقصيرها في القصيدة الواحدة ، مقترنا بتنوع القافية وتمائلها . يقول الشاعر

وقبـلت لى غـنى	ألفيتنى بين شباك العذاب
ضيعته منى	وكل مايشجى حنين الرناب
فى ظلمة السجن	هذا جناحى صارخ لايجاب
فى حالـة الجن	ونشوتى صارت بقايا سراب

أواه يافتى

لو لم أعش كالناس فوق التراب^(٢)

هذا المقطع من قصيدة طويلة تنصدر ديوانه (أين المفر) وهى تبدأ بشطرة من السريع فى الصدر المتحد القافية فى كل مقطع ، أما عجزه فى كل مقطع أيضا — فيتكون من تفعيلتين على أن يلى أربعة الأبيات الأولى شطر مماثل للعجز وزنا وقافية . ويختتم المقطع بشطر طويل مماثل للصدر وزنا وقافية أيضا ، ومكمن الإيقاع فى النغم الناشئ^٤ من تغيير الوزن والقافية ولقد تتضح العلاقة بين المعنى والإيقاع هنا — حينما يستبدل نمط إيقاعى بآخر وهذا الاستبدال يعنى أن جزءا هاما من المعنى فى الأبيات يتغير بدوره هو الآخر : تبعا للتغيير النمطى للإيقاع .

فلاشك أن عجز الأبيات القصير ، يحمل من التركيز وسرعة إصداره الأمر وإيضاح النتيجة ، وهى مرة فى ضوء الكلمات — ضيع — ظلمة ، حان الجن ، ويستتبع هذه الشطرات القصيرة شطر آخر بنفس النغمة والشدة لتأكيد الإيقاع السابق لتجسيد ضياع الأمل وخيبة التوقع ، إنه صرخة قصيرة لمتأوه يحمل من التحسر والتوجع ماتعنى به الحروف الكامنة فى (أواه يافتى) ولاستشعار الألم من خلال الندم تطول الشطرة الأخيرة بأسى الوداع لحقيقة ماكان يتمنى « لو لم أعش كالناس فوق التراب ... » .

(١) انظر الميزان الجديد ص ٢٣٤

(٢) اين المفر ص ٦

ولايستطيع أحد الجزم بأن الموسيقى سابقة للمعنى في الأبيات السابقة ، وإنما حركة الوزن إن لم تكن تابعة للمعنى هنا — فهي متجاوبة معه ومتفاعلة ، بحيث يتغير النمط الإيقاعي بتغير المعنى ، أو يتغيران — معا في آن واحد . وبالتالي كانت درجة تيقظنا للموضوع لاتقل عن درجة تيقظنا للإيقاع المماثل في تنوع الجرس الصوتي وتغير النغمة ، وفي هذه الحالة يصبح الشكل مرنا مرونة المعنى وفي حدود هذه المرونة التي تستتبع التلوين النغمي وتغير النمط النغمي تبرز مقدرة الشكل إلى حد ما ، في الإسهام في التصوير الشعري عند الشاعر .

ب — القافية

وفي الحق أن محمود حسن اسماعيل كان بارعا في تنوع القوافي بجانب مقدرته الفذة في التعامل مع القافية الموحدة في عدد كبير من القصائد الطويلة وقد يرجع الأساس في تنوع القافية عنده إلى إدراكه أنها قيمة موسيقية لايمكن الاستغناء الشعر عنها ، لأنه بإعادتها أو مايشبه إعادتها يتحقق التطريب هذا فضلا عن كونها عميقة التشابك مع العمل الشعري ، أو هي بالفعل أحد العناصر الحسية في الشعر عنها ، لأنه بإعادتها أو مايشبه إعادتها يتحقق التطريب هذا فضلا عن بالاحرى ارتبطت بالقصيدية ارتباط القاعدة بالأساس ، وإذا كانت الهندسة الصوتية في دواوينه الأولى قد نوعت قوافيه في أشكال عدة ، كالموحدة ، والمسمطة ، والمزدوجة ، والقافية الداخلية « في النظام المشطر » فإن الشاعر في مراحلها الأخيرة قد سلط متطلبات التجربة على الشكل الحسي للتصوير بشكل بين ، وأصبح الشكل الخليلي طيعا أمام إلحاح المضمون الكائن في البحث عن الذات واكتشاف الحقيقة ، وصار أكثر مرونة من خلال حرية تكرار الكم النغمي في تفاعيل المتقارب واهزج والمتدارك ، الرجز ، والرمل ، ولقد أصبحت القافية هي الأخرى ، تابعة لأية هندسة شكلية ، بل صارت قافية بلا نسق خاص بخضوعها المباشر لمعنى التجربة والشعور المصاحب له ، وفي هذه الحالة أصبحت القصيدة — إلى حد ما — صورة موسيقية تتلاقى فيها الأنغام وتفرق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد المتلقى على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة . ونورد هنا المقطع الأخير من قصيدته طواف للبرهنة على النتيجة الأخيرة .

يقول

الحق السافر
 والبرزق قلاع
 يتسلق فيها الأعرج ، والملتاع
 والذائب في أحضان الله يمد يديه بغير ذراع
 أعمى في الحب
 ضريـر القلب
 يشد الثمر بغير قطاف
 وبلا إنصاف
 يتحرك شيء ، يوجد شيء
 كيف يكون بغير زحاف ؟
 وبلا أوتار ، سل النغمة من عزاف
 وبلا نيران جذب النور من الأسياف
 هذا إجحاف
 هذا إرجاف
 وبكاء عيون لا تتحرك للأطراف
 عبرت حتى وقفت
 نظرت حتى عميت
 ضجرت حتى هلكت
 وزمان الزمن لها عراف
 كذاب الحكمة
 خاوى النغمة
 .. م الأوهام يريد سلاف
 ويريد وصول الشط بغير مطاف
 ألفسان .. وعشرة آلاف
 وأنسا طواف^(١)

(١) مجلة الثقافة — العدد الأول — أكتوبر ١٩٧٧

وفي المقطع السابق يتلاعب الشاعر بتفعيله المتدارك (فاعلن) ، (فعلمن) الخبيبة مقصرا بعض الأسطر ومطيلا غيرها حسبما يقتضى المعنى والشعور ذلك ، وكذلك نظرد القافية أيضا دونما نسق ثابت مع التزام مبدأ التقفيه نفسه ، فأربعة الأسطر الأولى تنتهى بالعين ، ويعقبها سطران قافيتهما الباء ثم ثمانية أسطر بحرف الفاء ثم ثلاثة أسطر بالتاء ويقضى بقية المقطع بالفاء وإذا كانت القافية تتوزع بين الصيغ الجامدة والمشتقة فذلك راجع إلى أنها جزء جوهري من المعنى ، وبنية أساسية فى السياق ، فجملة (الحق السافر) مثلا تصبح ناقصة مبنى ومعنى إذا حذف الفعل (ضاع) وبالتالي ونتيجة للمعنى السابق لايرتبط الرزق بغير صعوبة الحصول عليه رغم نهم الأعرج والمتعارج والمتاع فى اقتحام هذه القلاع الحصينة .

فلالإيقاع الناشئ — إذن — تساوق الحركات والسكنات وطول الشطر الأول وقصر الشطر الثانى والتقفيه بالعين قد جعل درجة تيقظنا للموضوع — وهو صعوبة الحياة — أكبر من تنبها للجرس إن لم يكن متساويا معه . صحيح أن السمة الخاصة لتعامل الشاعر مع اللغة هى التركيز بشدة على العناصر الحسية كمنهات ترابطية للإحساس لكن هذه الحسية لاتصبح معيبة إذا كانت خادمة للتجربة ، مضحية بخصائصها الذاتية ، إن وجدت ، بدوانها فى الشكل .
ج — تكرر نغمة بأصواتها وحركاتها بنفس النوع والشدة . اقرأ قوله :

.. وفى خطوطى درب عمر جديد
وفى نظرتى صحوة للوجود
تنفض عنه غبار الليالى السحيقة
جيبينى جديد
ووجهى جديد
وإيماء عينى جديد
وإصغاء سمعى جديد
وذاتى شواظ على جلدها المستضام القديم
وكبر من النور يسطع تحت الأديم
ينور ليل الكهوف الضريرة^(١)

(١) صلاة ورفض ص ٧٧ ، ٧٨

فتكرار كلمة « جديد »^(*) في الفقرة الشعرية السابقة واقتران كل منها يبعد من أبعاد الإنسان ، يجعل من الجانب الآخر مأساوية الحياة المرتبطة بخلودها القديمة مريزا منهزما في حين تبرز صحوة الوجود معلنة الحقيقة في النور الذي يسطع ، كل هذا يتجلى من خلال تكرار كلمة (الجديد) خمس مرات بنفس حروفها وبنفس شدتها الزمنية ، كل ما في الأمر أنها وجدت في إيقاعات تكاد تتنوع في بعضها — فالآيات من بحر المتقارب السطر الأول — أربع تفعيلات وفي كل إيقاع تدخل الكلمة ذلك العنصر الجديد ، بمجموعة التأثيرات الممكنة التي تسهم في إيجاد الاستجابة النامية بمعنى أن الكلمة لا تحمّل في ذاتها صفات خاصة فصفاتها الجديدة هي محصلة تفاعلها مع السياق الذي وجدت فيه ، وهي وإن كانت واحدة في كل الإيقاعات إلا أن معناها لا ينفصل عما يسبقها « لأن اضطراب الذهن السابق لحدوث الكلمة يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات التي تلائم ما هو حادث فيه في ذلك الوقت ، فلا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح »^(١)

د (الترصيع والتقفية الداخلية :

والترصيع ، حسب تسمية البلاغيين له ، وسيلة من وسائل التوقع الذي يتنوع بين الإشباع ، والإخفاق . يقول الشاعر في قصيدته « موسيقى الوداع الأخيرة » .

لحدا لكل ظلمة ، سدا لكل رجفة ، مدّا لكل نور

(*) من هذه النماذج أيضا قصيدة « على ذراع الريح » قاب قوسين ص ٢٠١ ومنها :

على ذراع الريح	لى مخدع مريح
وزورق جريح	شراع حرق
وسبحه غرق	طول المدى يصيح
لشاطىء القلق	
قلتي ، قلتي ، قلتي ،	

واضح أن تكرار النغمة في « قلتي » بنفس الشدة ، يوفر للأذن بمجرد تردها متعة إيقاعية لا يمكن إنكارها « تلك هي المتعة التي نحسها حين نسمع مرثين صوتا واحدا أى جرسا بعينه »

جويو — نقلا عن الرمز والرمزية ص ٤٠٨

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٠

وكان درب سابل، وكان حرب جاهل، وكان سكب نور
 وكان في انطوائه، وكان في انتمائيه، توهجا يدور
 وكان موج عشبه — ثديانة في رهوة — أبية مسترة (٢)؛

والإيقاع في هذه الأبيات، كائن في تكرار النظائر الصوتية في حسن نسيم
 ومحاولة الإشباع المفاجيء لكل نغمة صاعدة في (لحدا، سدا وبدا) وعن ضربين:
 النغمة الخاطفة في: لكل ظلمة، لكل رجفة، تدل دلالة واضحة على أن المعنى
 مرتبط بهذه التوقعات وإشباعاتها، لعل هذا بين في المفارقة بين الخطف المفاجيء
 للأصوات الصراح في كلمتي (ظلمة، رجفة) وبين المد اللانهائي في الضمة
 الطويلة في (نور). وهذا المد في مطلق معناه مد لكل ما يمتنى له أشاعر أن
 يعيش في مقابل ما يمتنى له الموت السريع.

وما قيل عن هذا البيت يمكن أن يقال عن الهندسة البارعة في بقية الأبيات،
 بحيث يمكن القول إن التقفية الداخلية — هنا — هي الأساس لأنها شكل المعنى
 وهذا ما يفترق فيه محمود حسن اسماعيل عن القدماء « في التشريع والترصيع »
 فلقد كان التصريع يتم في إطار البيت القديم بقافيته الموحدة وشطرية المتجاورين.
 وكان شيئا إضافيا وثانويا للقافية الموحدة. ولقد استعمل الشاعر هذه الهندسة في
 أكثر من قصيدة* بل لقد جرب مقدرته في البراعة في ترديد الأصوات
 المنسجمة، في بناء قصيدة بأكملها بناء موسيقيا خاصا يتوافر فيه مهارة النظم
 للكلمات، وبراعة ترتيبها، وتنسيقها، بحيث تبلغ مبلغها بالقرع المستمر وزيادة

(١) صلاة ورفض ص ١٥٦

(*) يقول في قصيدته غضبية الثأر من ديوانه صلاة ورفض ص ٤٢

فيا طير مزق، وأحرق
 بقايا الجناح
 إذا لم تكبكب، وتسفضب
 ينسب السلاح
 وترجف سرايا
 وترجف منايا
 تدك الجنود

التوقعات والعمل على إشباعها عن طريق الجرس العنيف الذى يخدر الأعصاب
وينبها بتكرره المنتظم — يقول الشاعر :

راحت بلا زورق .. تنساب فى الماء حج كأنها موجة
فى صمتها تخفق .. لحنا بلاناء .. انشودة اللجة

.....

أرثى بها عذراء .. منهوية العمر .. كاللحم الغافى
طاحت بها الأنواء .. فى ثبج البحر .. كالزبد الطافى
تسرى إلى سيف .. فى مائج الغيب .. مغلف السر
كخطوة الصوفى .. فى سورة القلب .. نشوى بلاخر

.....

أكفانها الطهر .. ونعشها النسم .. وقبرها لاقبر
لو يعقل الزهر .. كفنها الكم .. ولفها فى العطر

.....

خصلاتك السود .. منثورة الشعر .. يلهو بها الموج
كأنها خود .. يندبن فى ذعر .. ماغيب اللج

.....

لأنت فى فكرى .. يافتنه القيثار .. طيف سبى الخاطر
ينساب فى شعرى .. مستغلق الأسرار . كهمسة الساحر (١)

النزم الشاعر فى القصيدة المعنونة (بالعدراء الشهيدة) التى اقتطعنا منها
الآيات السابقة بهذه الهندسة الموسيقية اللافتة التى جعلتها سيمفونية منتظمة
النغمات ، والشاعر لم يكتب بالتحفة الخارجية بل استعان بها فى حشو البيت
ومن المدهش أن يكتب قصيدة كاملة عدا أبياته أو فقراته المتناثرة فى شعره متبعا
فيها هذه الهندسة الخاصة التى تتبلور فى التقسيم الداخلى على مدار القصيدة
جاعلا لكل شطرتين متزاوجتين قافية خاصة على النسق التالى :

(١) أغالى الكوخ ص ١٨٠ ، ١٨٢

راحت بلا زورق
في صمتها تخفق
تنساب في الماء
لحنا بلا ناء
كأنها موجة
أنشودة اللجة
* * *

أرثى بها عذراء
طاحت بها الأنواء
منهومة العمر
في ثبح البحر
كاللحم الغافي
كالزبد الطافي

إلى آخر القصيدة ..

فالإيقاع القائم على هذا التناسق النغمي ، في التقفية الداخلية ، يزداد كلما ازداد تكرار الحروف — في المقطع المكون من عدة أشطار والنفس مهيأة — تبعاً لذلك لأن تمارس الإشباع المستمر ، عن طريق تساوى التفاعيل ، واتزان الفقرات الشعرية ، وهو في هذه الحالة عن طريق القرع المستمر — الذي يخلق حالة التخدير — يولد الاستجابة اللاشعورية للإحساس بقيمة الإيقاع الباطنية ، والمعنى في هذه الحالة تعليق على الموسيقى — وهي بطبيعة الحال ترتبط بتداعيات الأصوات « فالغرق » في اللاشعور لا يمكن إبرازه إلا في معادل موسيقى خارجي — يتضح في تلك العذراء الشهيدة التي تغرق في بحر الحياة ، وصورة الغرق هذه عملت على استدعاء التشابهات اللغوية — كالزورق — يخفق — الماء — الزبد — الطافي — ثبح البحر — السيف — المائج — الموج — البلح ... إلخ

وهذه الأصوات المتداعية تعاونت جميعاً في تشكيل ما يشبه الفرع الجنائزي

الشديد الخطف في (زورق — تحفق — موجة — اللجة — الطهر — الزهر —
النسم — الكم — القبر — العطر — الموج — اللج .. ، والعميق الحزن في
امتداد الأسى الكامن في حروف المد في (الماء — الناء — عذراء — أنواء —
الفانى — الطافى — سيف — الصوفى — السود — خود — فكرى —
شعرى — قيثار — الأسرار — الخاطر — الساحرة) .

ذلك النسق الخاص لتركيب الأصوات ، هو مايكمن فيه سر إبداعه في هذه
الهندسة الموسيقية ، والتقفية الخارجية في هذه القصيدة جزء مكمل للتقفية
الداخلية فيها ... « ولقد يكتفى البعض بهذا التأثير الفزيولوجى الذى يرجع إلى
قيمة الألفاظ الصوتية ليس إلا .. ولقد يتهبأ لهذه الحروف إذا تم تألفها وإملاص
إيقاعها ، أن تحدث بتكرار القراءة الجهرية في القارىء انفعالا داخليا ينبثق عن
جووه والذى يثبت الشعر فينا إنما هى الحالة الشعرية بحد ذاتها وهى تبلغنا عن طريق
الإيحاء والإبهام والغناء الموقع بنوع خاص فإذا روعى التناسب والإيقاع وهى روح
الشعر كان للقصيدة تأثير إلهى حدسى يتعدى الوعى ويخضعه » (١) ونحن لاننكر
أثر الموسيقى في خلق « الغيبوبة اليقظة أو الواعية » لكنها والأمر كذلك — إن لم
تتفاعل مع المعنى فسوف تبقى فنا مستقلا وإن استعمل الكلمات ، والشعر أعم
منه وأجل وأخلد أثرا . ولقد أدرك الشاعر نفسه في مرحلة متأخرة من حياته ، أن
هذه الصناعة توشية وزخرفة بعيدة عن جوهر الشعر وروحه ، يقول متحدثا عن
الصناعة في الشعر بلغة شعرية مزخرفة .

تحررت .. فما بها للقلب المصبوب قبل كأسها إذعان
زخارف .. مطارف .. متاحف .. لقشرة الأكوان
قواقع .. براقع .. بدائع زيافة الألوان (٢)

ولأحسب أن روحا كهذه تسخر من التشوشية بهذا الشكل وهى تؤمن بأن
الشعر صناعة .

إن الموسيقى في الشعر عنصر هام ، لكنه لا بد أن يتفاعل مع العناصر الأخرى

(١) الرزمة والأدب العربى الحديث ص ٨٢

(٢) نهر الحقيقة ص ٧٥ ، ٧٦

المكونة للتجربة الشعرية ، محدثة أثرها في خلق الاستجابة النامية ، التي تبرز بعض المنبهات ذات الدور الفعال حسيا ومعنويا — وتعمل على حذف منبهات لا يجمعها غير الترابط الحس الآلى أعنى بها الزخرفة الشكلية وعدم الإبقاء إلا على ما يفيد منها .

هـ) وثمة نمط إيقاعي آخر يرتبط بالتنويع الصوتي في التعجب ، والنداء والإثبات والنفي ، الطلب (الأمر — النهي — الاستفهام) والاستجابة والدعاء ، ومد الحروف حيناً وتكررها حيناً آخر .. يقول الشاعر :

أرحمك يارب إني وزورقي والخطايا —
في لجة .. ليس فيها من الضياء بقايا
جفت وغاصت ، ولكن مازلت أزجي رجايا
غفرت أم لا ... فأني مازلت أدعوك ، يا
... يارب^(١)

إن امتداد الحركتين الطويلتين اللتين تتوسطهما الياء في (الخطايا ، بقايا ، رجايا) يوحي باتساع المدى بين مستويين أحدهما غرق في لجة الذنوب والآخر رحمة واسعة ، وامتداد الحروف لإمكانية صوتية يرتبط الإيقاع بها (حسب ارتباطها بالمعنى ، وهو إيقاع باطن نحسه ولانراهن لانهايته من لانهاية الدعاء .. فسواء غفر الله الآثام ، أم لم يغفرها فالدعاء مستمر في استمرار المد وتكرار النداء (يا .. يا .. يارب) والتكرار — هنا نغنى فضلا عن كونه معنويا ، إذ يمكن الإحساس بانسياب التبتل في النفس واستمرار تضرعها لله — في توبة وشحها الأسى في الاصوات المكونة لكلمة (جفت) والتشفي في كلمة (غاصت) فسرعة انقضاء أصوات الكلمة الأولى تعنى الأمل في التخلص السريع من الذنوب ، وطول الألف في الكلمة الثانية (غاصت) طول للندم مصحوبا بالرجاء الشفيف الذي يجسده حرفا المد ، (الياء ، الواو) في كلمتي (أزجي) و (أدعوك) عن طريق هاتين الوسيلتين وتكرار النداء ثلاث مرات ، وانتهاء القصيدة بتفعية واحدة « يارب » في هذا الوقت المفاجيء تجسيد الإيقاع يرتبط

(١) قاب قوسين ص ١١٨

بكلمنة لاتتفق في حركة الروى مع بقية الأبيات التى قبلها . والإيقاع — هنا —
 إيقاظ أخير للنفس ولشدة القرع المفاجىء في التفعيلية المتفردة . والانماط الإيقاعية
 السابقة هى أبرز ما فى شعر محمود حسن اسماعيل من عناصر تسهم فى التصوير
 الشعرى عنده .

ثانيا :

(البحور الخليلية ، وخصائصها السياقية الخاصة)

أما الوزن ، فهو ذلك الشكل المعقد الذى يتكون من مجموع تردد ظاهرة
 صوتية بما فيها الصمت على مسافات زمنية متجاوية او متساوية ، ولهذا فهو صورة
 الإيقاع الخاصة — والإطار الذى يحتويه وليس من فرق بينهما الا فى الكم ، وزيادة
 السيطرة على التوقع وتنظيمه ، وإذا كان الوزن يحقق زيادة الحيوية والحساسية فى
 المشاعر العامة والانتباه فان ذلك راجع لزيادة عدد مرات التوقع وتتابعها بزيادة
 عدد مرات التكرار وتتابعها أيضا من جانب الشاعر بمعنى أنه إذا كان الوزن كامنا
 فى الاستجابة التى تخلقها الكلمات ، فان مشاعر المتلقى التى قد انتظمت على
 نحو خاص ترجع إلى حساسية الشاعر نفسه « فإذا لم يكن ما يثيره الشاعر قريبا
 جدا إلى الصورة التى سوف يكونها القارىء .. فقد ما بينهما من رباط » وجدانى
 وانفعالى^(١) وما يهمنى فى هذا الأمر هو « أن للإيقاع والوزن فوق خاصية التوقع
 ماتتطلبه من إشباع وصلة وثيقة بحالة الانفعال التى تسيطر على الشاعر . وإذا
 كان البعض يركز على أهمية الوزن فى صورته المجردة^(٢) فان ذلك راجع إلى أن الوزن
 فى أصغر وحداته هو صورة الشعر الحسية ، والوزن من هذه الناحية لا يحمل أية
 دلالة ولا يتصف بأى نمط عاطفى قبل وجوده فى القصيدة أو وجود القصيدة فيه .
 صحيح أن الأبحر ذات التفاعيل الكثيرة ليست كالأوزان القصيرة من حيث

(١) محي الدين محمد — مجلة الشعر — عدد أغسطس ١٩٦٥ — ص ٩٥

(٢) انظر التفسير النفسى للأدب ص ٨٥ ، والدكتور ابراهيم أنيس — موسيقى الشعر مكتبة الأنجلو
 المصرية ١٩٧٢ ص ١٧٥ ، وانظر أيضا الدكتور طه وادى — شعر ناجى الموقف والأداة — مكتبة

النهضة المصرية ١٩٧٦ ص ١٠٣

الكم ولكن هذه المقارنة لاتجعل أحد البحور أكثر ملاءمة لبعض المضامين من بعضها الآخر وإن كانت الصورة العكسية لهذا المفهوم أهم لبحثنا في كون الشاعر يبرز مهارة خاصة في تطويع البحور لطبيعة مضامينه ، أو اختيار مايلئم هذه المضامين منها وفي هذه الحالة تصبح الأوزان الستة عشر مادة غفلا كل ماتتصف به أنها منتظمة في الشدة والزمن بشكل معين ، يستطيع أن ينوع نغمة التوقيع منها طبقا للوقع النفسى لديه مبلورا في اختيار الأصوات الملائمة لمعانيه وعاطفته ومستغلا في هذا رخص الشعر الكثيرة المتنوعة ، وطالما اكتسبت هذه الأوزان خصائصها نتيجة تفاعلها مع العناصر الأخرى المكونة للشعر يصبح لزاما على الباحث إحصاء مايستعمله الشاعر منها ، وتصنيفه لتحديد الخصائص الآنية لهذا البعد الحسى في شعر محمود حسن اسماعيل وبيان أثره في إبراز الانفعال وتجسيد المعنى — ولنبدأ هذه — المحاولة بالإحصاء الآتى للأوزان الشعرية في ثمانية داووين للشاعر .

إحصاء لبحور الشعر المستعملة في دواوين الشاعر الثانية

ملاحظات	البحور غير الصافية*					البحور الصافية							الدرج	
	السريع	النجث	اللطيف	الطويل	خلع البسيط	البسيط	المرج	الراز	المدارك	الرجز	الرمل مجزوءة	الكامل مجزوءة		الشعاب
أ - ضم 8 نثر	٪٦	٪٩٣	٪٩	٪٨	٪٢٥	٪٩				٪٣	٪٢٨	٪٥	٪١١	أغاني الكرخ
الطبعة 8 قصيدة من		٪٢	٪٣١	٪١٠		٪٤					٪١٠	٪١٠		مكذأفنى
الشعر المر كتبها	٪٧		٪٧	٪١٥	٪١٥	٪٩	٪٦	٪٣	٪٣		٪٩	٪٩	٪١٦	أبن الفسر
الشاعر عام ١٩٣٢	٪٣		٪٢٠	٪٦	٪٤	٪٩٨	٪٢	٪٤	٪٢	٪٢	٪١٤	٪٢	٪٢٣	دار بأضفة
ب - وعادول كتابة		٪١٠	٪٩	٪١٠		٪٢		٪٥	٪٩	٪٢٨	٪٢٨	٪٥	٪٢٢	قالب قوسين
الشعر المر في أخريات				٪٥	٪٥			٪٥	٪٤١	٪٢٠	٪٢٠	٪٥	٪١٩	لا
جائه الشموسية .		٪٥	٪١٣				٪١٣	٪١٥	٪١٥	٪١٥		٪٥	٪٢٩	صلاة ورفض
			٪١٠				٪١٥	٪١٥	٪٥	٪٥	٪٥	٪٥	٪٤٥	بحر الحقيقة

* النسبة في المائة تقريبا .

نستبين من الإحصاء السابق ما يأتي :

- أ (استعمل الشاعر من بحور الشعر العرفى اثني عشر وزنا وحسب كثرة استعمالها هي: المتقارب ، والرمل ومجزوءه ، البسيط ومجزوءه ، الخفيف الكامل ومجزؤه . الرجز ، الطويل ، المجتث ، الهزج ، المتدارك ، السريع ، الوافر ، وخلا شعره من المديد والمنسرح والمضارع والمقتضب تقريبا .
- ب (أن نسبة استعمال الشاعر للبحور الصافية في دواوينه الأخيرة أكثر منها في الأولى .
- ج (أن الأبحر الطويلة المتغيرة التفاعيل تكثر في دواوينه الأولى .
- د (وتبعاً للإحصاء السابق يمكن تصنيف الأوزان المستعملة إلى ثلاث مجموعات رئيسية ، في محاولة لتحقيق الغرض الذي يكمن في أن كلا منها يرتبط بمضامين دون غيرها .

وإذا كان استعمال الشاعر لهذا العدد الكبير من الأوزان الشعرية يعني أنه طوّع التفعيلة الخليلية ، فهل استطاع البحر الواحد عنده أن يلائم المضامين المتنوعة لديه ؟

ربما تكون الإجابة عن هذا السؤال ميسورة بعد أن نتناول بالتحليل الفني أحد هذه الأوزان لعله أكثرها استعمالاً في دواوينه — هو المتقارب ومقياس هذا البحر فعولن ثماني مرات في الشطرين كليهما .

يقول في قصيدته « تكبيرة العودة »^(١)

ظلام يغنى وضوء ينوح	وفي ليلة فجرها في السفوح
سكون شقيّ ، وأشلاء ريح	وفح المنايا على دربها
توهج في كل أفق جريح	وأشباح رقص ، أثير الظلال
وكاد البلى عن شجاء ينوح	تملّس فيها زوال القبور

في هذه المقطوعة أسى ثقيل تشيعه الكلمات — ليلة — ظلام — ينوح —

(١) قاب قوسين ص ٧٠ ، ٧١

فح — المنايا — شقى — ائيم — جريج — زوال — القبور — البلى ، ولقد أشيعت المأساة مع الوزن « فعولن » وتوالت مع التوالي النغمية في تفعيلات المتقارب والوقوف المفاجيء على فعول في نهاية كل بيت واقتران (فعول) بحرف الروى (الحاء) فى (ينوح) و (ريج) و (جريج) و (بيوح) هو المنية الحسى لشيوخ المأساة فى وزن المتقارب هنا — ولم يقتصر هذا الوزن على استيعاب حزن الشاعر وملاءمة مضامينه المأساوية ، بل عبر عن قمة فرحته ، ورقصة انفعالاته للفيض الإلهى فى النور يقول مسبحا :

على الأرض نور وفى الأفق نور وفى كل قلب شعاع يدور
ولحن يسبح طيِّ الصدر ويستغفر الله من كل ذنب
ويدعوك يارب .. أنت الملبى وليتك أنت الرحيم الغفور^(١)

فى الأبيات الثلاثة تبرز فرحة الشاعر فى القيم الموسيقية الآتية :

أ — تنوع تفعيلة المتقارب فهى فى البيت الأول فعولن — فعول — فعولن — فعولن — فعولن — فعول ، فعولن — فعولن — فعولن — فعول بتغيير التفعيلة من فعولن إلى فعول فى حشو البيت وفى آخره بتغيير الإيقاع فتبدو الفرحة رقصة بين التمام والنقص .

ب — الإيقاع الناشئ من التنوع النغمية فى تغيير حرف الروى فى القافية ما بين الراء ، والياء بشكل غير منتظم ، مما يجعل المعنى مرتبط بها بهاتين القيمتين الموسيقيتين البارزتين لاعم وزن المتقارب هذه الحالة من الفرحة .

ولقد خرج الشاعر عن الإطار التام للمتقارب — كما وضعه الخليل فطول بعض الأسطر وقصر بعضها ، ليستطيع أن يعبر عن معاناة عن طريق الشعر الحر يقول :

فيا طير مزق ، واحرق بقايا الجناس
إذا لم تكبكب وتغضب ينوب السلاح
وتزحف سرايا

(١) قاب قوسين ص ١٤٣

على شعره عالم فوقه
على نحره هالسة حدثت
وعود الهوى مبهمات الأمد
برؤيا ملاك عليها سجد
وفي جفنه نبأ تائه
لغير الهوى في دمي لم يرد
وفي هديه .. جل باري الصبا
صلاة مقيدة في جسد^(١)

أو بالانفعال الذي يعبر عن فرحة مفاجئة بخبر سار كما في قصيدته « معبد الشمس »^(٢) يقول

ازدحم النور على بابك
والفجر أطل بأعتابك
والليل الرابض بترايك
فاجأه القدر المحتوم
ودهته رياح ووجوم

فنغمة المتدارك الراقصة (فعلن) أوضح ماتكون معبرة عن الفرحة بالنور في هذه القصيدة ومثلها تماما نغمة الهزج في شعر الشاعر .

أو الانفعال الذي يصاحب التأمل ، ويختلج به قلب المصلى وسيطر على أحوال الصوفي ، حينما يسوّى بين الله وبين الكون كحقيقة يكتشف الله من خلال الكون أو يكتشف الكون من خلال الله وأوضح ماتكون هذه الأوزان في قصائد — الله مع الحب ، مع الحياة مع الطريق ، مع الشمس ، الحقيقة والسلام الذي أعرف في ديوانيه « نهر الحقيقة » « وصلاة ورفض » وهي كلها من وزن المتقارب .

وكذلك أيضا بحرا الكامل والرجز اللذان يستعمل الشاعر تفعيليهما (متفاعلن) و (مستفعلن) بمهارة تتضح في أنهما يعبران عن — الانفعال المتساوي مرتفع الصوت نوعا ما إذا صح هذا التعبير — دونما خطائية أو نثرية ، بفضل انتقائه للكلمات ، وتنسيقه للأصوات ، وتفاعل عناصر التجربة مع

(١) أين المفر ص ٣٨

(٢) قاب قوسين ص ٧٧

الوزن ، وربما كان العاصم المحكم من وقوع رجزه في النثرية التي تشيع في شعر كثير ممن يكتبون من هذا البحر وهو ثراء التجربة بالصور واكتظاظها من ناحية وجدة لغته الشعرية وتعدد مدلولتها من ناحية أخرى اقرأ البيتين التاليين وهما من الكامل :

قالت : لقد غرب الشعاع فقلت ماغربت بشاشته وأنت بجانبى
قالت : وكيف ؟ فقلت أنت قصيدة بيضاء في قرح المساء الذائب (١)

في ملامسة النغم وانسيابه في تفعيلة (متفاعلين) تنساب الكلمات التي تحمل انسياب الإحساس ، فنجد أنفسنا مشدوهين بهذه السيمفونية العذبة .
ويشيع استعمال الرمل ومجزؤه في الدواوين الأخيرة للشاعر مرتبطا بحالة البحث المستمرة عن الذات ولذلك يكتسب من خلال الأشياء المستغلة في رحلة البحث خواصتى عناصر الطبيعة ، فتصبح الألفة التي بينها عائقا دون تسخيره في أغراض أخرى كالوطنية — مثلا — ومن خلال المقارنة التالية سيتضح مدى قدرة الشاعر على اكساب الوزن خصائص تجعله مقصورا على موضوعات بعينها دون سواها .
يقول في (أنا — والنفس — والطريق) .

إن دعاك العطر فامضى .. واتركيه لشذاه
كم سكرنا من أماسيه وأشجاننا ضحاه
وزرعنا فيه أحلاما ، طواها من طواه
وشدوناه ، وكنا نغما يشجى رياه
ساحرا يخجل لحن الطير في السروض صداه
وسهونا مرة في الفجر .. لم نشرب طلاه
فتوارى عن ليالينا ، وخاتتنا رؤاه
فاشربى من عطرنا الآتى ، ولو طال لقاه
واتبعينى .. درنا بالطيب لايفنى مده (٢)

(١) قاب قوسين ص ١٦٩

(٢) قاب قوسين ص ١١

فالكلمات : العطر ، الشذا ، السكر ، الاحساس ، الضحى ، الربى ،
الشدو ، النغم ، الساحر ، الفجر ، الطلا — الليالى — الطيب ... الخ ،
تؤدى دورها فى انسجام وتآلف مع تفاعيل مجزوء الرمل (فاعلاتن — فاعلاتن)
إلى حد إننا لانستطيع أن ندعى إمكانية فصل الكلمات عن جرسها . بدءا من
أحرفها الساكنة والمتحركة إلى صورها فى السباق ، أما الايات التالية وهى من
مجزوء الرمل أيضا :

قلت للدوح — هنا — الخلد فم أين أتناك
وسألت الطير من أعطاك نايًا ورعاك
وسألت العشب من سواك عطسًا وسقاك
ثم أصغيت فلم أسمع سوى أهات صدرى
وإذا الموج يغنى ، ضاع فى الشيطان سرى
كلنا يانيل أصبحنا حيارى فى هواكا .. (١)

فقد يخلع القلق النابى على سياقها عنت التركيب الحسى والمعنوى ، إذ الوزن
الشعرى ليس نغمة تسمع فحسب ، وإنما بتآلف النغمة مع العناصر الأخرى
وأبرزها الكلمات بمعانيها الشعرية المناسبة للمقام تصبح الاستجابة للشعر متاحة ،
إذا من البديهي أن رومانتيكية الحب ليس درءا للعدو والإعاب السياق عوز الدليل
فى الصدق الفنى بمعنى آخر هل استطاعت الدوافع المتناثرة أن توصلنا إلى
الاستجابة الموحدة من خلال الاستجابة النامية التى تعمل على إشباع التوقع
المستمر إن وجد بصورته الصحيحة ؟ أعتقد أن الكلمات — الدوح —
الطير — الناس — العشب — العطر — الموج — يغنى — الضياع — حيارى
الهوى — بموقعها الآتى فى السياق لاتستوعب إلا رومانتيكية الحب التى يتضمنها
تأكيد الامتلاك لهذه العناصر — عناصر الأرض فى الأبيات فى حين تتضمن
القصيد الضياع (ضاع فى الشيطان سرى) الذى تعقبه الحيرة .

والدوافع المتناثرة بهذه الشكل تظل حيه فى بنية القصيدة إذا لم يعدل أحدها
من الآخر بحيث تنمو الاستجابة .

(١) نار وأصفاد ص ٦٤

وهى بهذا الإخفاق — على ما عرفت — قد فقدت أهم جوانب الموازنة بينها وبين الوزن . والإيقاع غالباً — ما ينتج عن تفاعل الكلمات مع معنى التجربة وفي هذه الحالة لم ينجح الشاعر في تطبيع الوزن — للمعنى الذى يجب أن يتبلور بنمو الدوافع وتعديل بعضها للبعض الآخر ، ولعل أحد عوامل إخفاق الشاعر في هذا ، أن وزن الرمل قد ارتبط بتجارب الذات — عند الشاعر — والبحث في حقائقها وبعد اختيار هذه المجموعة يتضح أن تكرار التفعيلة الواحدة بانتظام قد يكون سبباً في ملاءمة هذه البحور للانفعالات التى توصف بالتسطيح والتساوى من حيث الشدة ، وكذلك التى تلازم التأمل الهادىء فهى عن طريق التخدير والتنويم ، تجعل الولوج داخل النفس يسيراً فيصبح التأمل في الحقائق والمرح لاكتشافها عنصريين ملازمين لهذا النغم وأهم ما يميز هذه الأوزان وما يلازمها من انفعال هو الاتئاد ، والترتوب وهى أى الأوزان — مع عناصر التصوير الأخرى في التجربة الشعرية تخلق حالة من التخدير والتنويم تعترى الملقى فيسلم أعصابه وحواسه جميعها لتجربة الشاعر .

وفي هذه الحالة تتحقق التوقعات بشكل لاشعورى ، ويعمل الوزن على إشباعها باستمرار ، فتتحقق الوحدة عن طريق التعديل الانسجامى^(١)

المجموعة الثانية

هى مجموعة البحور التى تقوم على أساس التفاعيل المتجاوبة والمتنوعة والمستعمل منها فى دواوين الشاعر ، البسيط ومجزؤه ، الطويل ، الخفيف المحدث وتتميز من بحور المجموعة الأولى بأنها تتابع فى اختلاف من حيث الشدة والزمن ، فلو بدأت « فعولن » فى الطويل — مثلاً — فإنها لن تستمر « فعولن » طوال البيت ، وإنما تعقبها نعمة أخرى أطول منها زمناً وأقل شدة ثم ماتلبث أن تتبدل « فاعيلن » لشدة مفاجئة وزمن أقصر فى « فعولن » وهكذا فى بقية البحور من هذا النوع ، والقصائد « ليلة الشك » « نشيد الأغلال » « جلاد الظل » « ساعة مع الكوخ » « الأحذب النشوان » « النور المهاجر » « الغصن المتيم »

(١) انظر النظرية الرومانتيكية فى الشعر ص ٣٠٢

« من خريف الريح » « الرداء الأبيض » « الفلاح » « جنازة الرق » « صراع
 القيد » « اللاجئون » و « عصا المعمرى » كلها من هذه الأوزان القائمة على
 تغيير التفاعيل .

والملاحظ من الإحصاء السابق أن نسبة كبيرة من هذه البحور تتضمنها
 دواوين الشاعر : أغاني الكوخ — هكذا أغنى — أين المفر — نار وأصفاد لأنها
 أوزان لطبيعة بناء تفاعيلها قائمة على التغيير الذى يستوعب التوتر المستمر ،
 والتوتر الجليل ، تجاه الأمور الجسام وهى قصائد الصراع بين الفلاح الشقى
 والإقطاع المبتز ، بين الجهل والظلام والثنية والشرك والعلم والنور والدين
 الإسلامى ، مستوعبة بطولها فأس الكوخ ، والليل ، والإنسان البائس ، إقرأ
 قوله :

محمد وصلاة الله بالفهم — صلى وقلب على التوحيد ناجاه

حقيقتان هما حق ، ولو قدرت نفسى لما شربت فى الحب إله^(١)

ويقول :

قلت للليل ، وهو يجرى بجنبه كغيب مستعجل فى المسير
 لم لم تسقنى فتخضر أوتارى ويشجيك طائر فى ضميرى
 أنا ظمآن والقيود ثقيات ، فمن أين مسلكى للغدير^(٢)

لا يمكن تغافل الإيقاع فى القرع المستمر فى التفعيلة « مستفعلن » كأنها الطبل
 العنيف ، ولعله واضح أيضا أن الإيقاع الذى يتولد من الصعود والهبوط فى
 النغمة ، مهيج للعواطف ، وموقظ للشعور ، جاعلا المتلقى متيقظ الأذن
 منسجمها .

وقد لاتكون النغمة تابعة للمعنى — هنا — وإنما قد تحدده وفى الأغلب تعلق
 عليه ومن كثرة عدد المفاجآت تتولد الإشباعات المتتالية ولاسيما فى وجود القافية
 الموحدة طوال القصيدة .

(١) نار وأصفاد ص ٣١ — ٥٦ — ٥٧

(٢) نار وأصفاد ص ٣١ — ٥٦ — ٥٧

المجموعة الثالثة

بهذا إنتمط يحاول الشاعر أن يطوع إمكانيات الشكل لمُتطلبات المعنى لأن هذا القول لا ينهض بإثبات الدليل العكسي على أن مستلزمات الشكل قد سيطرت على متطلبات المعنى في قصائد العمودية ، ربما كان عدد كبير جدا من هذه القصائد يتمتع بجو من الموسيقى الناتجة عن تأنيق البناء ، وجمال الهندسة ، ولقد كان الشاعر من أوائل من ثاروا على الإطار الخليلي للشعر قصيدته « مأمم الطبيعة » التي شيع بها جنازة شوق — أكتوبر ١٩٣٢ — ونشرتها مجلة « أبولو » عدد فبراير ١٩٣٣ بعنوان « مرثية من الشعر الحر » وحقق أولويتها لبدايات الشعر الحر الدكتور على عسري زايد في رسالته للماجستير « موسيقى الشعر الحر » ١٩٦٨ ثم أعادت مجلة الهلال عدد أكتوبر ١٩٧٠ نشر هذه القصيدة التي اشتملت « على مقاطع تعد نماذج للشعر الحر في أحدث نماذجه كالمقطع التالي :

كللوا النعش بريحان الغياض
والبخور
وادفنوه بين أزهار الرياض
والورود
ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة
ومماتا
وانشدوا والسطير في حفل الرثاء
كل صبح ومساء
لم يمت شوق وفي الصبح شعاع من سنه
سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وماضت
أفانين الحياة
أن من قيثاره الكون نشيدا كان يحبوها الهناء
اسمعوا فيها صداه

فالمقطع كما هو واضح مشتمل على كل مقومات الشعر الحر :

١ — تنوع عدد التفعيلات في الأبيات ما بين تفعيلة واحدة كالثاني والرابع ،
واثنتين كما في البيتين السابع والأخير ، وثلاث كما في الأبيات الأول والثالث
والسادس ، وأربع كما في البيت الثامن ، وخمس كما في البيتين الخامس ،
والعاشر ، وست كما في البيت التاسع ، إنه باختصار قد أورد في المقطع
ست صيغ وزنية مختلفة من صيغ بحر الرمل الذي كتب منه المقطع .

٢ — تنوع القافية خلال المقطع ، حيث لم يلتزم الشاعر أى نمط نسقى في
التقفية فجاءت قوافيه متنوعة ما بين متوالية ومتقاطعة ، ومرسلة مع التزامه
مبدأ التقفية في ذاته .

٣ — تنوع صيغ الضرب ما بين « فعلاتن » « وفاعلات » و « فعلات » وهو
في أبيات سابقة على هذا المقطع يستخدم الضرب « فاعلن » وهذه هي
المقومات الثلاثة التي يقوم عليها الشعر الحر الحديث^(١)

غير أنه من المدهش أن محمود حسن اسماعيل نفسه قد هجر طريقة التفعيلة في
كتابة الشعر بعد هذه القصيدة مباشرة . وربما كان من المفيد أن نتلمس أسباب
هذه الظاهرة ، وليس أمامنا غير طبيعة نتاجه الشعري ذاته فعلى ضوءه يمكن إجمال
هذه الأسباب في الآتي :

١ — أن الهندسة النغمية وتنوع القوافي في القصيدة يشيرا إلى أن الشاعر قد آثر
الخصائص الموسيقية الناتجة عن دقة الهندسة في الإطار الشعري على
الإيحاء الذي تشيعه قيم جمالية أخرى تتفاعل عن الإنشاد والخطابية المؤثرة
في العامة ، ممن تعبر عنهم قصائد هذه المرحلة من حياته الشعرية .

٢ — أن اهتمام الشاعر بخلق لغة مجازية مليئة بحيوية المشاعر وتدققها وتنوع
الدلالات قد صرفه عن مواصلة التجديد في عناصر التصوير الأخرى
اكتفاء بثورته على اللغة .

٣ — إنه — أيضا — قد فطن إلى أهمية الوزن كإطار يستمد جودته من قدرته
على المرونة إزاء تجربة الشاعر أو براعته في جعله منحياً أمام تجربته
بالوسائل التي أسلفنا الحديث عنها ، صارفاً الجهد إلى تنويع الإيقاع

(١) الدكتور على عشي زايد — مجلة الشعر الفصلية — العدد الثاني ١٩٧٦ ص ٥٢

والتفنن في إشباعه بالوسائل الموسيقية المختلفة ، معتمدا في هذا على درايته بأسرار اللغة ، وقيمها الصوتية والجمالية ، وبراعته في تلوينها بالانفعالات في تركيب يشهد له برهف حسه ، وثقافته الفنية واللغوية الواسعة .

ولكنه عاد لكتابة الشعر الحر في أخريات حياته الشعرية كما في قصائده « نهر الحقيقة » « والسلام الذي أعرف » و « غضبة الثار » و « طواف » (١) التي نقتطع منها المقاطع التالية(*)

يقول

ألفان ، وعشرة آلاف
وأنا طواف
في البحر الغارق في الأسداف
روحى مجداف
يجتاز جنون الريح وينفذ في الألفاف
ويحيل اللج طريقا للأعراف
ويلاق في الجوهر في الأعماق .. فلا أغوار ولا أسداف
وحقيقة هذا الكون تلوح .. فلا أسرار ولا أطفاف !
والمركب طاف
عريان الرؤبة .. لا مكفوف ، ولا خوواف
الزيف أزور — ومر — وفات
وانصلب على جفنيه
والمجد نشيد ضاعت منه الكلمات
والشهرة وقفت تضحك في الطرقات
وتطل بلا عينين على الأموات

(١) محمود حسن اسماعيل — قصيدته « طواف » — مجلة — الثقافة — العدد الأول أكتوبر ١٩٧٧ —
وأعيد نشر هذه القصيدة في (موسيقى من ؟)
(*) وانظر — أيضا — نماذج أخرى في « عن بناء القصيدة العربية الحديثة » ص ١٨١ — ١٨٢ —
بعنوان موسيقى من الزمان —

وترش زوالا ، كانوا فيه ، وعادوا فيه بلا هالات
وبلا رايات
والضوء رياء
والفيء رياء

لايختلف هذا المقطع في مقوماته عن قصيدة السالفة الذكر من الشعر الحر
فالقافية تتنوع ما بين « الفاء » « والتاء » « والهمزة » على غير نمط منسق .

كما تتنوع التفعيلات في الأسطر — على النحو التالي — السطر الأول ثلاث
تفعيلات والثاني اثنتان ، والثالث أربع ، والرابع ثنتان ، والخامس ست ، والسادس
خمس ، والسابع ثمان ، والثامن ثمان ، والتاسع ثنتان ، والعاشر ست ، والحادي
عشر أربع والثاني عشر أربع والثالث عشر خمس وكذلك كل من الرابع عشر
والخامس عشر والسادس عشر ثمان وكل من السابع عشر والثامن عشر والتاسع
عشر ثنتان .

ولقد استعمل الشاعر التفعيلة الخبيبة (فعلن) في القصيدة التي هي من بحر
المتدارك . وعلى الرغم من جنوحه أخيرا إلى هذا النوع من الشعر ، فهو لم يدرج
ضمن أعلامه ، وهذا راجع إلى أنه ذو قدم وطيد في كتابة الشعر العمودي .

ولم تلجئه ضرورة ملححة للتخلي عن الإطار الخليلي إلى شعر التفعيلة .

وبعد . لأخال أن هذا الفصل أو المبحث السريع يمكن أن يفى بتحقيق
الغرض المطروح سلفا بشكل نهائى ، لأن علاقة الشعر بالنغم تحتاج لمبحث
مستقل ، قائم بذاته ، وقد لانطمح لأكثر مما تحقق ، من أجل غرض البحث ،
وعدم الحيدة عن مساره الأصيلي حفاظا على سلامة المنهج .

المصادر والمراجع

أولاً : مصادر المادة الشعرية

أ — دواوين الشاعر (مرتبه تاريخياً)

* أغالى الكوخ

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر — القاهرة
الطبعة الثانية ١٩٦٧

هكذا أغنى

مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٣٧

* أين المفر

مطابع مؤسسة فهد المرزوق الصحفية الكويت
الطبعة الثانية ١٩٦٨

* نار وأصفاد

مكتبة الأنجلو المصرية — مصر
الطبعة الأولى ١٩٥٩

* قاب قوسين

نشر وتوزيع دار العروبة بالقاهرة
الطبعة الأولى ١٩٦٤

* لابد

الدار القومية للطباعة والنشر
الطبعة الأولى ١٩٦٦

* صلاة ورفض

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
الطبعة الأولى ١٩٧٠

* نهر الحقيقة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
الطبعة الأولى ١٩٧٢

* موسيقى من السر

مكتبة مديبولسى
الطبعة الأولى ١٩٧٨

ب — قصائد نشرت في دوريات

* موسيقى من الأيام — قصيدة — مجلة الشعر الفصلية — العدد الأول
١٩٧٢ وزارة الثقافة والاعلام — دار الكاتب العربى

* موسيقى من الزمان — قصيدة — مجلة الثقافة — مصر — العدد
الأول اكتوبر ١٩٧٣

* موسيقى من الحيرة بين السطح والأعماق — قصيدة — الأهرام
القاهرة الجمعة ٢٠ من أغسطس ١٩٧٦ م

* ماذا تريدون منى — قصيدة — الأهرام القاهرة ٢٣ من ابريل ١٩٨٠

ثانيا : المراجع

أ — الكتب العربية والمترجمة (حسب الترتيب الأبجدي)

الدكتور إبراهيم أنيس

* موسيقى الشعر

مكتبة الأنجلو المصرية — مصر — ١٩٧٢م

الدكتور أحمد هيكل

* تطور الأدب الحديث في مصر

دار المعارف بمصر — مصر — الطبعة الثانية ١٩٧١

أدونيس (على أحمد سعيد)

* مقدمة للشعر العربي

دار العودة — بيروت — لبنان

الطبعة الأولى ١٩٧١م

الدكتور أنس داوود

* الأسطورة في الشعر العربي الحديث

مكتبة عين شمس — مصر — ١٩٧٥

أرشيبالد ماكليش

* الشعر والتجربة

ترجمة : سلمى خضراء الجيوشي

دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين

بيروت — لبنان — ١٩٦٣م

الدكتور أنطون غطاس كرم

* الرمزية والأدب العربي الحديث

دار الكشاف — بيروت ١٩٤٩م

أنور المعداوى

* نماذج فنية من الأدب والنقد
دار مصر للطباعة — مصر

أوستن وارين رينيه ويليك

* نظرية الأدب

ترجمة محيي الدين صبحي

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب — مصر — ١٩٧٢

الدكتور جابر عصفور

* الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي

دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٤م

الدكتور درويش الجندى

* الرمزية في الأدب العربي

دار نهضة مصر للطبع والنشر — مصر — ١٩٧٢م

ريتشاردز (ل. أ.)

* مبادئ النقد الأدبي

ترجمة الدكتور مصطفى بدوى

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

القاهرة — ١٩٦٣

الدكتور طه وادى

* شعر ناجى ، الموقف والأداة

مكتبة النهضة المصرية — القاهرة — ١٩٧٦

الدكتور عبد العزيز الدسوقي

* جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث

مطبعة الرسالة — مصر — ١٩٦٠م

* محمود حسن اسماعيل (مدخل إلى عالمه الشعري)
دار المعارف — مصر — ١٩٧٨ م

الدكتور عبد الحكيم حسان
* التصوف في الشعر العربي
مكتبة الأنجلو المصرية
مصر ١٩٥٤

عباس محمود العقاد
* ابن الرومي — حياته من شعره
دار الكاتب العربي — بيروت — لبنان
الطبعة السادسة ١٩٦٧ م
اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية)
مكتبة غريب — القاهرة

الدكتور عز الدين اسماعيل
* التفسير النفسى للأدب
دار العودة ودار الثقافة — بيروت — لبنان
* الشعر في إطار العصر الثوري
المكتبة الثقافية — الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ م

الدكتور على عشري زايد
* عن بناء القصيدة العربية الحديثة
دار مرجان للطباعة — نشر مكتبة دار العلوم —
القاهرة — الطبعة الأولى ١٩٧٨ م

الدكتور زكى نجيب محمود
* تجديد الفكر العربي
دار الشروق — بيروت — لبنان — الطبعة الثالثة

الدكتور فؤاد زكريا

* مشكلة الفن

دار مصر للطباعة — القاهرة

كولريديج

* النظرية الرومانتيكية — سيرة أدبية

ترجمة : الدكتور عبد الحكيم حسان

دار المعارف بمصر — القاهرة — ١٩٧١م

الدكتور لطفي عبد البديع

* التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا) ملتزم

الطبع والنشر دار النهضة المصرية ١٩٧٠

* الشعر واللغة

مكتبة النهضة المصرية — الطبعة الأولى ١٩٦٩

محمد عبد الغنى حسن

الفلاح في الأدب العربى

المكتبة الثقافية

الدكتور محمد غنيمى هلال

* النقد الأدبى الحديث

دار العودة — بيروت — لبنان ١٩٧٣

* الرومانتيكية

دار نهضة مصر للطبع والنشر — القاهرة ١٩٧١

* دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده

دار نهضة مصر للطبع والنشر — القاهرة

الدكتور محمد فتوح أحمد

- * الرمز والرمزية في الشعر المعاصر
دار المعارف بمصر — مصر — ١٩٧٧
الدكتور محمد مندور
- * الميزان الجديد
دار نهضة مصر للطبع والنشر — مصر
* الشعر المصرى بعد شوقي
الحلقة الثالثة
دار نهضة مصر للطبع والنشر — مصر
الدكتور محمود الربيعى
- * حاضر النقد الأدبى — ترجمة
دار المعارف بمصر — مصر
الطبعة الثانية ١٩٧٧ م
الدكتور مصطفى سويف
- * الأسس الفنية للإبداع الفنى
(فى الشعر خاصة) .
دار المعارف بمصر — مصر — ١٩٧٣
الدكتور مصطفى ناصف
- * مشكلة المعنى فى النقد الحديث
مكتبة الشباب — القاهرة — ١٩٦٥
- * نظرية المعنى فى النقد العربى
دار القلم — القاهرة — ١٩٦٥
- * الصورة الأدبية
دار مصر للطباعة — مصر
- مارتن هيدجر
- * فى الفلسفة والشعر
ترجمة وتقديم الدكتور عثمان أمين
الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة

ب — الدوريات

(مجلات تصدرها وزارة الثقافة والاعلام بالقاهرة — مرتبة حسب زمن
صدورها) .

- * مجلة الشعر
عدد يونيو ١٩٦٥
- * مجلة الشعر
عدد أغسطس ١٩٦٥
- * مجلة الشعر
عدد يناير ١٩٦٧
- * مجلة الفكر المعاصر
عدد أغسطس ١٩٦٧
- * مجلة المجلة
عدد فبراير ١٩٦٩
- * مجلة الثقافة
العدد ١٥٧ يناير ١٩٧٠
- * مجلة الشعر (الفصلية)
العدد الأول ١٩٧٢
- * مجلة الثقافة
عدد نوفمبر ١٩٧٣
- * مجلة الشعر (الفصلية)
العدد الثاني أبريل ١٩٧٦
- * مجلة الثقافة
العدد ٤٥ ١٩٧٧
- * مجلة الثقافة
العدد ٤٦ ١٩٧٧

الفهرس

الصفحة

٧	مفتتح
٤٨ — ١٠	مدخل
١١	محمود حسن إسماعيل الرجل
١٨	الوظائف التي شغلها
١٨	أوجه نشاطه الأدبي
١٩	صورة شخصية للشاعر
٢٠	محمود حسن إسماعيل الشاعر (معاناة الإبداع الشعري)
٢١	مكانته الأدبية
٢٣	أبعاد التجربة الشعرية (الفلاح)
٢٣	شقاؤه وبؤسه
٢٧	علاقته بالأرض
٢٩	أبعاد حياته المختلفة
٣١	ثانيا : (الطبيعة)
٣٥	ثالثا : (النفس الانسانية)
٣٦	طبيعة النفس ووظائفها
٣٧	طرق البحث عن المعرفة داخل النفس البشرية
٤٠	رابعا : (البعد الصوفي)
٤١	التأمل في القيم المتعلقة بالنفس
٤٢	الاتحاد بموضوع التأمل
٤٣	الله
٤٥	أعمال محمود حسن إسماعيل الشعرية

صفحة

الفصل الأول

مصادر الخيال

٨٠ — ٤٧

٥١ مفهوم الخيال وطبيعته
٥٥ مصادر الخيال غير المحسوسة
٥٥ اللاشعور الجماعى
٥٩ التراث (الحس التاريخى)
٦٤ الحس الدينى
٦٤ خلع الروح العام للدين الاسلامى على بعض شعره
٦٦ استغلال المصطلحات الدينية وتوظيفها فنيا
٦٧ أشكال التعامل مع التراث
٦٨ الحالة الخاصة فى اللاشعور
٧٠ المصادر المحسوسة
٧٠ أشكال الطبيعة

الفصل الثانى

الصورة

١٢٤ — ٨١

٨٥ التعبير بالصورة
٨٦ تشكيل الصورة
٨٧ التشخيص
٩٤ تراسل الحواس
٩٦ مزج المتناقضات
٩٧ طبيعة الصورة وسماتها
٩٨ التزاوج والتفاعل
١٠٠ التجانس فى اللاتجانس
١٠٥ العاطفة أساس إدراك الأشياء
١٠٦ وحدة الصور وترابطها

صفحة	
١١٠	الإيحاء والابهام
١١٣	الصورة المفردة والصورة المركبة
١١٤	الصورة المركبة
١٢٢	الاكتظاظ
١١٦	التوسع
١١٧	اعتماد الصورة على القص والحوار
١١٩	عيوب الصورة (الوهم)
١٢٠	التنافر
١٢١	الاستسلام لاكتظاظ الصور

الفصل الثالث

١٢٥ — ١٧٦	الرمز
١٢٩	بين الصورة والرمز
١٣٣	طبيعة الرمز
١٤٠	البعد الاسطوري للرمز
١٤٥	كيف يتحول الرمز اللغوي إلى رمز شعري ؟
١٤٦	تعديل المعنى المثالي وتوسيعه
١٤٧	خلق معنى ذاتي للكلمة
١٤٨	استدرار المعنى المجازي
١٥٠	الكوخ
١٥٦	النيل
١٦٢	الظلام
١٦٩	النور

صفحة	الفصل الرابع
١٧٧ — ٢٢٥	موسيقى الشعر
١٨١	أهمية الموسيقى في الشعر
١٨١	الإيقاع
١٨٢	أنماط الإيقاع
١٨٢	التلوين الموسيقى بإطالة الأسطر وتقصيرها
١٨٣	القافية
١٨٥	تكرار النغمة
١٨٦	الترصيع والتقفية الداخلية
١٩١	التنوع الصوتي في التعجب والنداء والاثبات
١٩٢	المحور الخليلية وخصائصها السياقية الخاصة
١٩٤	احصاء لمحور الشعر المستعملة لدى الشاعر
١٩٥	نتيجة الإحصاء
١٩٧	المجموعة الأولى
٢٠١	المجموعة الثانية
٢٠٣	المجموعة الثالثة
٢٠٧ — ٢٢٤	أخيرا : المصادر والمراجع

رقم الايداع ٨٧/٢٥٥٧
التقييم الدولي ١ - ٣٢٧ - ١٠٣ - ٩٧٧

مركز الدلتا للطباعة
٢٤ شارع الدلتا - اسبورتج
تليفون ٥٩٧٠١٤١

